Giovanni Fontana

LA VOCE IN MOVIMENTO

Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora

con
alcune brevi note in esergo
di Marcello Carlino
e una postilla di Arrigo Lora Totino

Harta Performing & Momo

Marcello Carlino

ALCUNE BREVI NOTE IN ESERGO

Accade questo, quando abbia corso la sperimentazione poetico-sonora e il ramo della ricerca sia attivo, tale che non si registrino unicamente fenomeni di assestamento o movimenti effusivi regolari e periodici, i quali tendono a ripetersi, apparendo presto prevedibili e a mano a mano scemando fino ad estinguersi: accade che l'arte totale, per il traino di una dinamica articolata e complessa, e per l'impulso di una prassi al dunque polidirezionale e invasiva, si profili di netto all'orizzonte, effettivo - e ineludibile - termine *ad quem*.
Termine *ad quem*, per di più, assai impegnativo, giacché marchio e brevetto della sua invenzione sono stati depositati, come è noto, da Wagner, dalla cui utopia estetica si può dire che discendano, per linea diretta o per tratti secondari, correnti motivazionali e flussi d'energia delle avanguardie: è di esse tutte infatti, pressoché senza eccezioni, l'obiettivo della totalità - con il correlativo necessario del ripudio di una condizione e di una logica di separatezza -, cominciando appunto dalle forme dell'espressione e dalla esperienza dei loro possibili intrecci.
E infatti, se si ripensa al futurismo - e cioè all'avanguardia storica d'origine, quella che si trova comunque a schiudere all'innovazione letteraria parecchie strade, nonostante il suo programma ideologico complessivo sia restrittivo e dispotico, reazionario e francamente irricevibile, perché, in concreto, funzionale al principio di realtà, arreso ai modi e alle prospettive di sviluppo, tra capitalismo e imperialismo, di economia e società e stato nell'Occidente di primo Novecento - come non notare che la teoria e la tecnica delle parole in libertà, e le tavole parolibere che vi si ispirano, suppongono

l’ibridazione, la complicazione e il prolungamento visivi della verbalità, sicché si potrebbero definire, a ragione, prototipi della poesia visuale e delle sue successive articolazioni, fino alla videopoesia e alla poesia elettronica? e suppongono inoltre, contemporaneamente, facendo leva giusto sull’incipit e sul fondamento primo di questa embrionale sperimentazione sinestetica, e cioè sull’onomatopea, sulla rivoluzione tipografica e sull’ortografia libera espressiva, una radicale infrazione al silenzio della scrittura e una sua conseguente voltura sonora, richieste obbligatoriamente e obbligatoriamente implicate dalla e nella pagina del testo, come la musica è implicata e richiesta nello e dallo spartito? (Ed è noto, infatti, che la lettura mentale della poesia non è, e forse non può essere, in mancanza - *idest*: completamente eclissatisi la sua stessa possibilità e il suo concorso negli atti della fruizione - di una lettura vocale presupposta e potenziale, che è invece risvegliata e interpellata, e motivata a prendere prontamente corpo, in specie quando le varietà orto e tipografiche indichino diverso peso e differente durata delle parole; che è, poi, quel che il futurismo è venuto ulteriormente sottolineando, e sviluppando, ed accrescendo, col convocare, per compiti di interpunzione, i segni musicali e col destinare alla “declamazione” - una declamazione, appunto, già largamente prevista, e sollecitata a forti escursioni di voce dalla multiformità debordante della materia grafica dei segni - le scritture, i manifesti e perfino i documenti via via elaborati).
Standoancora all’oggetto, è subito dimostrato, come in ogni teorema che valga, il reciproco. La declamazione futurista, che si direbbe un’anteprima della poesia sonora, a sua volta non esclude certamente il piano delle immagini. L’happening promosso dall’avanguardia di Marinetti, l’happening che appartiene alla fattispecie dell’arte-evento ed elettivamente è legato al tempo, ha pure una sua marcata dimensionalità spaziale - lo spazio della scena della serata futurista, lo spazio delle coreografie pensate sul modello del teatro di varietà, lo spazio disegnato dai corpi alla ribalta e, particolarmente, dai movimenti e dai gesti che accompagnano la voce - che non può ritenersi né estranea o meramente esornativa, né poco influente, per quel che attiene al processo sinestetico nel suo prodursi e nel suo

determinarsi. Ed è quanto, strada facendosi, caratterizzerà ogni esperienza di poesia sonora, anche quelle che riceveranno una formidabile spinta dall'uso crescente e sempre più sofisticato del magnetofono e della strumentazione tecnica: non mi sembra, infatti, che esista poesia sonora fuori dall'intersezione di immagini e di voci, e di spazi e di tempi, che la performance realizza, qualunque registrazione (su disco, nastro o cd) risultando difettiva e solo in minima parte surrogatoria, del tutto imparagonabile infine, per ruolo, funzione e rapporto a fronte dell'originale, con le registrazioni e la discografia alle quali, per contro, è fedelmente consegnato il patrimonio d'ogni genere e specie della musica di tutti i tempi (semmai, nel misurare la scarsa attendibilità espressiva e finanche testimoniale dei dischi o nastri o cd di poesia sonora, converrebbe riferirsi alle videoriprese di allestimenti di opere teatrali, anche queste sempre difettive e in buona misura fuorvianti rispetto all'originale; ma siffatti esiti comuni di usi di riproduzione tecnica non devono portare a conclusioni affrettate: restano sostanziali, e ben consistenti, le differenze dal teatro, così come restano ugualmente sostanziali, e tutt'affatto incancellabili, le differenze dalla musica: ed è quanto va considerato accuratamente, e utilizzato con efficacia anzi, per quel che avremo modo di argomentare più avanti).

Ora, proprio la spola tra l'intenzione di riconoscere e demarcare la specificità della poesia sonora, registrandone e classificandone fenomenologie e tendenze caratteristiche, e la consapevolezza che comunque essa appare difficilmente contenibile, espansa com'è, dati i suoi stessi presupposti, verso territori più larghi di pratica sinestetica, proprio questa spola anima e disegna i tracciati di *La voce in movimento* di Giovanni Fontana: dove il movimento del titolo è indice certamente di flessibilità sperimentale e di disponibilità alla ricerca, ma, per la poesia sonora (e per la sua anamnesi e per la rubricazione della sua casistica), è sintomo, nel mentre, di una vocazione all'esorbitanza che non tollera limiti definiti e conduce ad esplorare sempre più diffusamente i territori, tutt'altro che pervi - labirintici invece - della cosiddetta poesia totale.

Perciò, sistemazione puntualissima (anche perché forte di esperienze condotte direttamente sul campo - esperienze per giunta tra le più

rimarchevoli e significative tra quelle di questo genere; e, davvero, non v'è bisogno di spendere parole sulla ormai pluridecennale attività dell'autore) di opere ed eventi prodottisi nel tempo, straricco di indicazioni e di nomi (è, per quel che mi consta, la mappa più dettagliata della poesia sonora), ma pure particolarmente impegnato, ed anzi costituito *ab imis,* sulla necessità di distinguere e di identificare le varie esperienze, cogliendone quindi alcune linee di parentela e distribuendole di conseguenza, così da raccordarle intorno a massimi comuni denominatori possibili, il libro di Fontana è anche un viaggio nel complesso delle scritture a struttura intermediale (l'avvertenza è già contenuta nel sottotitolo, non a caso), un viaggio in cui i percorsi periferici (e, a partire dalle avanguardie storiche, gli attraversamenti, poniamo, della poesia visiva, di quella elettronica o della videopoesia) sono ad altissima interferenza con il percorso centrale e tra centro e periferia non v'è, alle corte, una netta demarcazione funzionale e gerarchica. Un viaggio, anche in ragione di queste sue modalità, particolarmente affascinante, tale da tenere in esercizio l'intelligenza del lettore, allenandola ad esperire prossimità, relazioni, connessioni, chiamate in causa, sintonie.
Anche per effetto della dinamica, regolata dall'alternanza di impulsi sistolici e diastolici, che sostiene e innerva le rappresentazioni e le figurazioni molteplici, in questo libro, della *Voce in movimento*, le problematiche tirate in gioco, discusse o semplicemente lasciate affiorare ed enunciate, sono tante, complesse e di rilevante portata. Ne richiamerò alcune, sulle quali mi sembra che convenga soffermarsi, cruciali come possono essere per il futuro di una poesia intermediale e, più generalmente, di un'arte di ricerca. È d'obbligo l'avvertenza che il repertorio finale di questa premessa, dato nella forma di un succinto sommario ragionato, implica *pour cause* una sorta di focalizzazione multipla e dunque, fin dalla scelta degli argomenti - come è chiaro -, sottende un contributo, un concorso deliberato e insomma l'intervento, il sostegno e l'interferenza del punto di vista di chi ora sta scrivendo questi appunti, mossi dall'intenzione e dall'ipotesi prospettica di una rivisitazione teorica e di un dialogo, che sarebbe bene durassero, allargandosi e

approfondendosi, e che l’opera di Fontana ha il grande merito di aprire e di promuovere.

1. La tendenza alla totalità che ogni disposizione d’avanguardia recepisce e rilancia, e che è tutt’affatto preminente nella poesia sonora, esige, specialmente per quest’ultima oggi, gli atti di una convergenza, di una collaborazione nella distinzione e di un confronto alla pari dei codici, non invece, prioritariamente e univocamente, il deliberato previsionale (la speranza, l’illusione, il mito) di una loro fusione o il movimento indirizzato alla loro ricomposizione in un nuovo soggetto unitario: ciò perché diversamente, sacrificando le potenzialità dei singoli linguaggi sull’altare della sintesi da conseguire, potrebbero finire espropriati i caratteri e i talenti della pratica sinestetica (“ridotta” sulle misure della musica - come nel caso di una sonorità della parola lasciata trionfare a detrimento dei significati e perfino della possibilità di significazione della sequenza verbale - , o del teatro - come quando la logica spaziale e visuale della performance prende il sopravvento e riporta l’evento nei confini determinati dello specifico linguistico della rappresentazione teatrale -, o della poesia detta o declamata - tutte le volte che non si dà pieno accesso all’energia e alla carica di proposta differenziali dei linguaggi e delle tecniche che realizzano l’incontro intermediale e lo affidano in primo luogo ai movimenti della voce -: “ridotta” ovvero riconvertita , sostanzialmente, ad una mera funzione di replica): e ciò perché anche, e soprattutto, ne uscirebbe convalidata la logica uniformante che nella società della globalizzazione s’impone di fatto e assoggetta codici e linguaggi, deprivandoli, rubandogli la criticità, contaminandoli e sovrapponendoli, riportandoli “sinteticamente” ad una sola dimensione (come, per esempio, diffusissime e dominanti, nell’istanza e nella pratica comunicative, a vocazione sintetica, elaborate per incentivo al consumo e per seduzione del consumatore).

2. Se la particolarità della poesia sonora e una sua maggiore incisività qui ed ora dovessero essere riassunte in un movimento verso la totalità che non sacrifica ma, al contrario, sperimenta e potenzia la carica espressiva e demistificante che gli specifici

linguaggi, in forza della loro tipicità caratteristica, dichiarano e mettono in circolo confrontandosi dialetticamente, più che l'obiettivo del ritorno di una corporalità conculcata (obiettivo analogo a quello del ritorno del represso), con il corollario di una promozione categoriale e normativa delle dinamiche della improvvisazione e, contemporaneamente, di uno spodestamento di fatto della funzione dell'autore a vantaggio di quella sostanzialmente non soggetta a regole dell'esecutore, dovrebbero valere progetto e programmazione, con la conseguenza operativa di una più forte identità del pre-testo o partitura, e di una più marcata motivazione del piano di esecuzione vocale e di proiezione spazio-temporale previsto, e con la conseguenza concomitante di un calcolo e di una considerazione maggiori delle possibilità e delle modalità di impiego delle tecniche disponibili (alle quali, nell'odierna realtà, sempre più vanno corrispondendo linguaggi e finanche socioletti potenziali).

3. Non sembrano, perciò, esserci forma d'espressione e discorso che, quanto la poesia sonora, inscrivano e sempre più possano concentrare, nello spazio di una forte opposizione dialettica, la dimensione della riproducibilità tecnica (divenuta nel testo sinestetico linguaggio e chiave di volta per la generazione e l'incremento del senso) e l'unicità irripetibile dell'evento (non ripetibile, se non con esiti difettivi e dimidiati, dagli strumenti della riproducibilità tecnica adoperati per diffondere ed eventualmente "commercializzare" il prodotto); mi sembra evidente che questo slargo, o iato, definisca un territorio complesso tutto da ripensare e praticare anche in vista di altri sistemi e altre logiche di produzione creativa, dentro e fuori i confini della poesia sonora.

4. Ciò che la poesia sonora include, e suggerisce in virtù del suo stesso statuto alla comunicazione letteraria di qualsiasi genere, purché non arresa alle imposizioni del mercato, è che è inevitabile (può essere non la sola ma è di fatto inevitabile; inevitabile, presto, per il testo poetico in generale, vistane l'estromissione, decretata dalle leggi dell'industria culturale, dai circuiti usuali di diffusione e di offerta al pubblico) una fruizione *in praesentia*, circoscritta e definita, nella quale il destinatario può essere più puntualmente calcolato nello spazio del mittente (e ha possibilità di "contatto", di

interferenza, di interlocuzione); dunque, che il performer poetico-sonoro sia già tendenzialmente un globe-trotter, in continua dislocazione, e che sia destinato ad esserlo crescentemente, va considerato con la massima attenzione, per le questioni di indirizzo e di logica produttiva (sociale e linguistica) che vi si raccolgono (e che in questo frangente forse è necessario vagliare analiticamente con maggiore e più persuasa radicalità) e tanto più che, in prospettiva, la stessa poesia lineare sarà chiamata a ripensarsi riattrezzandosi per un ritorno all'oralità richiesto appunto dalla prevedibile assunzione dell'oralità come forma prioritaria (e comunque non surrogatoria né meramente accessoria) della comunicazione sociale della poesia.

5. Campo particolarmente aperto alla riflessione e alla sperimentazione, dunque, persino gli ambiti di interpretazione della poesia sonora (forme, modalità, sistemi di riferimento) hanno bisogno, a mio avviso, di essere ridisegnati. E se è vero che all'autore e al lettore, l'uno e l'altro in fortissima crisi di identità, per problematico che sia in una così difficile congiuntura, è d'obbligo costruirsi nuove residenze e nuove sensibilità, la poesia sonora costituisce senz'altro un'attendibile banco di lavoro, un'utile torretta d'avvistamento.

Come ampiamente dimostra *La voce in movimento* di Giovanni Fontana.

LA VOCE IN MOVIMENTO

PREMESSA

La poesia del XX secolo è stata segnata profondamente dal rapporto con le neo-tecnologie ed i nuovi media. Bisogna risalire agli albori della “galassia Gutenberg” per registrare effetti così rilevanti. Il generale sconvolgimento degli assetti nell’universo estetico, infatti, ha catalizzato mutazioni nella produzione letteraria favorendo lo sviluppo di forme di comunicazione e di espressione legate all’immagine, allo spazio, all’azione intermediale, ma, soprattutto, ad una dimensione acustica fondata sull’esercizio di una vocalità rimodellata sulle tecnologie elettriche ed elettroniche e sulle loro peculiari capacità di “memoria”. Questa vocalità, che apre alla letteratura gli spazi di un’oralità secondaria, incide sulle strutture del testo e attraversa, direttamente o indirettamente, buona parte delle pratiche performative, da un lato, e della creatività tecnologica, dall’altro. In questo libro tale vocalità è considerata come il filo di una collana di esperienze poetiche contermini che rientrano a pieno titolo nella più generale categoria della *poesia d’azione*: dalla *poesia fonetica* alla *performance fono-gestuale*, dalla *poesia-teatro* alla *poesia sonora*; ma a quest’ultima, nata giusto nel bel mezzo del secolo scorso, è stato assegnato uno spazio privilegiato, se non altro perché costituisce ancora oggi un dinamico laboratorio per interessanti prospettive di ricerca. La *poesia sonora*, infatti, ha agito, e tutt’ora agisce, in maniera efficace su alcuni punti essenziali per il futuro della poesia: invenzione linguistica, rinnovamento delle strutture del testo (fino alla radicale sovversione del concetto di testualità), valori della voce e del corpo, procedimenti neo-tecnologici, coscienza intermediale. Ciò non toglie che alcuni modelli teorici e taluni procedimenti tecnici consolidati debbano

essere completamente rivisti, non solo in un'ottica creazionista, ma anche nella direzione di rinnovate strategie culturali e comunicazionali.
Quando avviai questo lavoro, l'intenzione era quella di offrire un tracciato informativo di base, molto essenziale, su cui appoggiare momenti di riflessione teorica sui temi fondamentali delle poetiche della voce; ma durante l'elaborazione mi sono reso conto che non era possibile escludere dalla trattazione, sia pure operando drastiche riduzioni, un buon numero di nomi e di eventi, di titoli e di date, che, pur rendendo meno scorrevole la lettura, contribuiscono ora a rappresentare la vastità e l'importanza del fenomeno culturale. La somma dei dati avrebbe potuto ben approdare ad una sistematizzazione di taglio più specificamente storico solo concedendo maggiore spazio all'informazione biografica, alla relazione cronologica, all'illustrazione di fenomeni considerati qui, invece, come del tutto acquisiti. Effettivamente, in rapporto alla molteplicità delle implicazioni e al numero degli operatori, a diverso titolo coinvolti nei differenti settori della poesia della voce e del suono, il lavoro avrebbe potuto contemplare l'estensione dell'indagine, travalicando, però, i limiti del progetto editoriale. In realtà, trattandosi di un intervento "sul campo" che mi coinvolge pienamente anche come poeta, ho preferito privilegiare i termini operativi e problematici, in modo che, avendo affiancato al quadro di riferimento e agli spunti teorici una nutrita sezione di documenti (una raccolta di partiture e un "Dossier Italia" contenente anche registrazioni audio), il libro possa costituire una buona occasione per l'articolazione del dibattito su questi temi.

1.00. LE VOCI DELLE AVANGUARDIE

1.01. Contaminazioni. Il progetto poetico di Marinetti.

Un ampio e significativo settore della poesia del Novecento ha orientato i propri interessi verso la complessità della scrittura intercodice, forzando i confini della pagina e collocando la figura del poeta di fronte alla necessità di agire nello spazio acustico, visivo e scenico (poi in quello virtuale) per far fronte alle esigenze pressanti di progetti fondati sulle intersezioni linguistiche, sulle contaminazioni, sulla percezione multisensoriale, sulla dimensione articolata della performance, sul rapporto con le nuove tecnologie elettroniche.

"Le metafore condensate. Le immagini telegrafiche. Le somme di vibrazioni. I nodi di pensieri. I ventagli chiusi o aperti di movimenti. Gli scorci di analogie. I bilanci di colore. Le dimensioni, i pesi, le misure e la velocità delle sensazioni. Il tuffo della parola essenziale nell'acqua della sensibilità, senza i cerchi concentrici che la parola produce. I riposi dell'intuizione. I movimenti a due, tre, quattro, cinque tempi. I pali analitici esplicativi che sostengono il fascio dei fili intuitivi":[1] questa, nel '13, l'articolata serie delle innovazioni strutturali che Filippo Tommaso Marinetti, indiscusso inventore dell'avanguardia futurista, si proponeva di introdurre nell'ambito testuale. Le nuove "parole in libertà" sconvolgevano il quadro delle certezze e delle consuetudini letterarie.

Marinetti aveva scagliato la sua prima invettiva rivoluzionaria il 20 febbraio 1909 sulle pagine de *Le Figaro*[2]. Sostenuto immediatamente da un nutrito gruppo di artisti (poeti, pittori, musicisti, ecc.), aveva avviato un processo di totale sovvertimento della cultura e dell'arte.

---

[1] F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* [11 maggio 1913], originariamente pubblicato in due parti sui numeri 12 e 22 di "Lacerba", giugno e novembre 1913, poi più volte riproposto. Crf. F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Verona 1968.

[2] Ripubblicato su "Poesia", V, n. 1-2, febbraio – marzo 1909. Per un'ampia visione delle teorie futuriste si consulti L. CARUSO (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo, 1909 – 1944*, 4 voll., Spes-Salimbeni, Firenze 1980.

Il futurismo si configurava come programma di coordinamento dell'attività artistica e della pratica quotidiana, ponendosi anche come stile di vita, e disegnava prospettive creazioniste concentrate sul dato fisico e materico che investiranno tutti i movimenti di reazione allo spiritualismo simbolistico e attraverseranno tutto il secolo fino ad in-formare le più recenti esperienze artistiche.[3] Uno degli aspetti più rilevanti era costituito dal nodo delle teorie e delle pratiche di superamento delle distinzioni tra le varie forme di espressione artistica, che introduceva ad una nuova sensibilità ed operatività poetica. Per Stelio Maria Martini, "Attraverso la rivendicazione dell'uso di scomposizioni, onomatopee, rumori, ma anche della gioia del fare e del comportamento, l'operare estetico viene reinventato già nel senso del superamento dell'opera settoriale e specifica, ed è tutto un convergere verso la materialità del fare poetico."[4] Analizzando il marinettiano *Zang Tumb Tuuum* (1914), modello esemplare di parole in libertà, Matteo D'Ambrosio osserva che "Siamo più vicini all'obiettivo della fusione delle arti, all'espressione plurale e simultanea del mondo."[5]

1.02. Parole in libertà. Tra scrittura, suono e immagine.

Lanciate nel 1912 con il "Manifesto tecnico della letteratura futurista"[6] e teorizzate in maniera più ampia nel manifesto dell'11 maggio del 1913, le parole in libertà, unitamente all'ortografia libera espressiva, al lirismo multilineo, alla rivoluzione tipografica, all'accordo onomatopeico e ad altre polemiche e spinte innovazioni tecniche, aprono il campo, in maniera determinante, a nuove forme di poesia, dove la dimensione extraverbale concorre alla formazione di atmosfere decisamente spettacolari.

---

[3] Cfr. M. CALVESI, *Importanza di Marinetti*, in *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966.

[4] S. M. MARTINI, *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove Edizioni, Marano (Napoli) 1988.

[5] M. D'AMBROSIO, *Futurismo e altre avanguardie*, Liguori Editore, Napoli 1999.

[6] *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* [11 maggio 1912], apparso per la prima volta come introduzione all'antologia *I poeti futuristi*. Marinetti già vi introduce "il lirismo essenziale e sintetico, l'immaginazione senza fili e le parole in libertà". Crf. F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione ...*, cit.

Scrive Marinetti: “Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica.”[7] Da qui il passaggio al paroliberismo più oltranzista è breve: “le parole il libertà si trasformano naturalmente in *autoillustrazioni* mediante l’ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche dei valori lirici e le analogie disegnate”;[8] esse “rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l’arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l’oggetto reale”,[9] in esse “l'ortografia e la tipografia libere espressive [...] servono per esprimere la mimica facciale e la gesticolazione del narratore”.[10] Alle differenti situazioni grafiche e spaziali e ai diversi “spessori” tipografici corrisponderanno i toni, i volumi, i registri della lettura.
La qualità sonora del testo balza in primo piano con prepotenza e si scarica sulla platea dei lettori-spettatori attraverso declamazioni cariche di tensioni, dinamiche, ironiche, giocose, talvolta irritanti o addirittura violente. La sonorità è alimentata da procedimenti pre-linguistici di vario tipo, ma principalmente dall'onomatopea, che impegna le parole in libertà marinettiane, la “rumoristica plastica” di Giacomo Balla[11], la “verbalizzazione astratta” e l'“onomalingua”[12] di

---

[7] F. T. MARINETTI, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, cit.
[8] F. T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* [18 marzo 1914], pubblicato in due puntate su “Lacerba”, n°6 e n°7, marzo e aprile 1914. Cfr. F. T. MARINETTI, *Teoria e invenzione* ..., cit.
[9] F. T. MARINETTI, B. CORRA, E. SETTIMELLI, A. GINNA, G. BALLA, R. CHITI, *La cinematografia futurista*, in “L’Italia Futurista”, n° 10, 1916.
[10] F. T. MARINETTI, *Lo splendore ...* cit.
[11] Per Giacomo Balla l'onomatopea era uno strumento per organizzare parole-suono e parole-rumore, ma anche per inventare *nonsenses* che proponeva con grande ironia e spiccate doti di declamatore e strumentista (spesso si accompagnava con la chitarra). La sua opera "sonora", respirando in pieno l'atmosfera del manifesto della *Ricostruzione futurista* dell'universo, firmato con Depero nel 1915, è sempre consapevolmente alimentata da una articolata dimensione interdisciplinare, tanto che le sue tavole si fanno apprezzare sia per la qualità visuale (figurale, plastica, materica, calligrafica), sia per il valore di partitura (fonetica, rumoristica, gestuale). Si vedano le orchestrazioni onomatopeico-calligrafiche di *Paesaggio + temporale* e di *Macchina tipografica* (utilizzata per creare un vero e proprio balletto fondato

Fortunato Depero, la “poesia pentagrammata”[13] di Francesco Cangiullo, ecc.
“Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali della lingua e dei dialetti, le formole aritmetiche e geometriche, i segni musicali, le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori.”[14]
Ma in relazione agli equilibri interni tra le componenti acustiche e quelle visive e al rispettivo peso specifico nella composizione, le parole in libertà daranno luogo alle “tavole parolibere”, che potranno essere considerate “vere partiture musicali e rumoriste che esigono

---

sugli effetti ritmici di una geometria macchinica) o *Rumoristica plastica Baltrrr* (1914), che l'artista amava declamare in apertura delle mostre futuriste e che si deve considerare sia come "poesia murale", sia come sintetico gioco narrativo, sia come partitura sonora, sia come piano coreutico. Cfr.: M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Balla: ricostruzione futurista dell'universo*, Bulzoni, Roma 1968; G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Edizioni Studium, Roma 1974; L. BALLERINI, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia 1975; M. D'AMBROSIO, *Futurismo e altre avanguardie*, cit.

[12] Il manifesto dell' *Onomalingua* reca la data del 1916. In esso Depero dichiara che l'onomalingua costituisce "la lingua più indovinata per la scena e specialmente per le esagerazioni più esilaranti. Con l'onomalingua si può parlare ed intendersi efficacemente con gli elementi dell'universo, con gli animali e con le macchine. L'onomalingua è il linguaggio poetico di comprensione universale per il quale non sono necessari traduttori". Le liriche onomatopeiche venivano manoscritte su grandi fogli di carta per essere contemporaneamente esposte e declamate. I concetti espressi sinteticamente nel manifesto del '16, riprodotto nel "libromacchina imbullonato" *Depero Futurista*, Milano 1927, sono estesi e specificati in *Chiarezza di stile*, pubblicato in "Dismisura" n. 67/74, 1984 (*La gola e l'eco*), con una nota di L. CARUSO.

[13] "… la *Poesia pentagrammata*, dando la simultaneità grafica della Poesia e della sua *Musica naturale*, in essa naturalmente contenuta, aggiunge una nuova smisurata estensione di terreno vergine al *campo poetico*…", F. CANGIULLO, *Poesia pentagrammata*, Gaspare Casella Editore, Napoli 1923. La tecnica messa a punto da Cangiullo verrà ripresa in diverse occasioni dai poeti visuali italiani; basti citare *Libro di musica / Litogrammi* (1971-1975) di Luciano Caruso. Si veda a tal proposito G. ANCESCHI, *Le pietre musicali di Luciano Caruso*, in “Il Verri”, n° 19, 1981.

[14] F.T. MARINETTI, Introduzione a *I nuovi poeti futuristi*, Edizioni futuriste di “Poesia”, Roma 1925.

un declamatore”,[15] o alle cosiddette “poesie murali”, “cioè veri quadri da guardare, anziché composizioni letterarie da leggere o da declamare”.[16]

1.03. Declamazioni futuriste. Oltre i confini della pagina.

La proposizione spettacolare delle tavole parolibere si attua attraverso “La declamazione dinamica e sinottica”, di cui al marinettiano manifesto del 1916, nel quale, tra l'altro, si specifica che il declamatore futurista deve essere inventore e creatore instancabile e deve decidere “istintivamente ad ogni istante il punto in cui l'aggettivo-tono e l'aggettivo atmosfera deve essere pronunciato e ripetuto. Non essendovi, nelle parole in libertà, nessuna indicazione precisa, egli deve seguire in ciò soltanto il suo fiuto, preoccupandosi di raggiungere il massimo splendore geometrico e la massima sensibilità numerica. Così egli collaborerà coll'autore parolibero, gettando intuitivamente nuove leggi e creando nuovi orizzonti imprevisti nelle parole in libertà che egli interpreta”. Pertanto le “parole in libertà” costituiscono una sorta di partitura labile, non rigorosa, ma da leggere amplificando la carica di libertà che vi è contenuta, o meglio liberando fonicamente le vibrazioni e il dinamismo del testo.

Insomma, la rivoluzione tipografica aveva sconvolto i testi stampati rendendone più difficile la lettura; ma, in realtà, aveva introdotto un sistema di notazioni tutto da decodificare, che rendeva più vivo il rapporto tra la pagina e il suo lettore.

Ma il peso dell'invenzione marinettiana non resterà circoscritto all'ambito della ricerca poetica; le “parole in libertà” estenderanno ben presto la loro influenza sull'universo musicale. Anche se in casa futurista verranno recepiti maggiormente i dati rumoristici ed onomatopeici, piuttosto che quelli legati agli aspetti grafici, che tanta importanza avranno in seguito nel rinnovamento della scrittura

[15] F. T. MARINETTI, *Tavole parolibere*, volantino, 1919, in L. CARUSO (a cura di), *Manifesti*,cit.

[16] ivi.

musicale![17] Ma già Ferruccio Busoni, in una lettera indirizzata alla moglie datata 30 marzo 1911, scriveva: "…sono riuscito quasi a spiegarmi l'onnipresenza del tempo ma non ho trovato perché noi uomini concepiamo il tempo come una linea che parte da un punto dietro di noi e procede in avanti, mentre esso deve espandersi in tutte le direzioni, come tutto nel sistema cosmico…".[18] Giustamente Daniele Lombardi sottolinea che le parole in libertà "sono il fondamento di una linea di ricerca musicale che apriva a itinerari labirintici nei quali la scelta rendeva dinamico il materiale congelato nella notazione creando un'importante variabile estemporanea. Questa mobilità del progetto rendeva l'interprete co-autore e al tempo stesso favoriva una consapevole partecipazione del destinatario, nel caso fosse spettatore-ascoltatore dell'evento".[19]
Non a caso, dopo l'incontro con Marinetti, avvenuto a Mosca nel 1914, Arthur Vincent Lourié scrisse *Formes en l'air*, prima composizione del Novecento in cui lo sviluppo lineare del pentagramma viene infranto a favore di isole sonore disperse nel bianco della pagina. L'esecutore si trova di fronte ad "azioni sonore" da dimensionare estemporaneamente. "Siamo di fronte a una suggestione di *fonostereometria cubofuturista*, caso unico nella storia della musica pianistica fino agli anni Sessanta".[20] Osserva Lombardi che la composizione di Lourié ha anticipato di trentacinque anni le esperienze di Earle Brown, John Cage e Morton Feldman, autori che "hanno visualizzato il tempo della musica con artifici spaziali".

1.04. Optofonie. L'immagine della parola a servizio dei suoni.
Scrive Arrigo Lora Totino che "nella tavola parolibera, la parola - scomposta e ricomposta da leggi di accentuazione fonica - si fissa in organizzazione dinamico ottica equivalente ad una dinamica fonica,

---

[17] Le necessità del rinnovamento musicale vengono dichiarate in prima battuta nei seguenti manifesti: B. PRATELLA, *Manifesto dei musicisti futuristi* (1910); B. PRATELLA, *La musica futurista - Manifesto tecnico* (1911); B. PRATELLA, *La distruzione della quadratura* (1912); L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori* (1913); tutti riprodotti in S. BIANCHI, *La musica futurista - Ricerche e documenti,* Lucca 1995.
[18] Riferito da D. LOMBARDI, *Il suono veloce*, Centro Di, Milano 1996.
[19] D. LOMBARDI, cit.
[20] D. LOMBARDI, *Futurpiano*, CD Icarus, 1995.

in tavola audiovisuale di plastica splendidamente geometrica".[21] Lora Totino è un convinto assertore della predominanza delle valenze optofoniche rispetto al contenuto meramente visivo delle tavole parolibere: "Il testo tipografico non è il poema, ma solo la sua partitura. Se è vero che *Zang Tumb Tumb* è anche incunabolo della poesia visuale e concreta, tale aspetto è senz'altro secondario. La forma optofonetica dello spartito doveva essere necessariamente visuale, ma essenzialmente in funzione di trampolino di lancio per la declamazione…".[22] E la declamazione dovrà esplodere in tutta la sua fisicità: protagonista il gesto, la presenza scenica, la forza dell'impatto con il pubblico, la dinamica del movimento, la presenza della voce come affermazione del corpo, l'esplosione dei suoni fondati in prevalenza sulla materia linguistica frantumata e aspra nella quale svolgono un ruolo di primo piano le consonanti in evoluzioni onomatopeiche.
La prima declamazione dinamica e sinottica di Marinetti si tenne a Roma, presso la Galleria Sprovieri, il 29 marzo 1914, quando, "con voce ferma, acciaccata, martellante, viso raccolto in una contrazione di energia e di violenza, sagoma imperiosa"[23] il poeta declamò *Piedigrotta*,[24] di Francesco Cangiullo, accompagnato da strumentazioni e voci di sostegno. Ne seguirono molte altre da parte di folte schiere di futuristi, dai già ricordati Balla, Depero e

---

[21] A. LORA TOTINO, *Poesia da ascoltare*, in *Poesia Concreta. Indirizzi concreti visuali e fonetici*, a cura di D. MALHOW e A. LORA TOTINO, La Biennale, Venezia 1969.
[22] M. D'AMBROSIO, *Poesia Sonora*, Spazio Libero, Napoli 1979.
[23] P. SGABELLONI, *Come le signorine Tofa, Putipù, Triccaballacche e Scetavajasse si produssero nel putiferio del putiputipù*, "Il Giornale d'Italia", 31 marzo 1914; ora nell'edizione anastatica di *Piedigrotta*, di F. CANGIULLO, Salimbeni, Firenze 1978 (con un testo di L. CARUSO).
[24] *Piedigrotta* costituisce una delle più originali, articolate, brillanti, estrose e dinamiche composizioni parolibere. Scritta nel 1913, eseguita nel '14, è pubblicata nel 1916 dalle Edizioni Futuriste di Poesia (Milano). Nel 1921 Cangiullo chiede al compositore Franco Casavola di musicare l'opera. Casavola anticipa i procedimenti di scrittura aleatoria lasciando libertà inventiva agli interpreti. Si veda a proposito S. COLAZZO, *Franco Casavola musicista futurista*, in AA.VV., *Verso le avanguardie. Gli anni del futurismo in Puglia 1909-1944* (a cura di G. APPELLA), Mario Adda Editore, Bari 1998. Il saggio, ampiamente illustrato, contiene l'intera partitura.

Cangiullo, a Luciano Folgore “impareggiabile nella declamazione di parodie o di versi improvvisati”,[25] Armando Mazza “che aveva voce possente”,[26] Remo Chiti che “aveva una magnifica voce rotonda, toscana, con la quale recitava poesie e manifesti”,[27] Farfa “che recitava inni bacchici … coronato di pampini”[28] e ancora Auro D'Alba, Guglielmo Jannelli e tanti altri giovani artisti. Il denominatore comune era la provocazione, la rissosità, la verve dinamica, l'ironia, il gusto per il simultaneismo delle voci e delle situazioni. Il passo dalle “declamazioni dinamiche e sinottiche” verso il “Teatro Sintetico” atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irreale, fu breve.[29] Qualche anno dopo, con il “Teatro della sorpresa”, recuperando in parte lo spirito che aveva animato il manifesto del “Teatro di Varietà”, Marinetti e Cangiullo introducevano innovazioni non solo nel senso dell'imprevedibilità dell'azione e della continua ricerca della trovata per stupire il pubblico, ma ponevano attenzione anche all'aspetto sonoro-gestuale, auspicando la compenetrazione delle declamazioni con la danza, la sceneggiatura dei poemi paroliberi e innescando “discussioni

---

[25] M. VERDONE, *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma 1969.
[26] Op. cit.
[27] Op. cit.
[28] Op. cit.
[29] Marinetti firmerà il manifesto de "Il teatro futurista sintetico" nel 1915, con Settimelli e Corra. Tale teatro dovrà proporre "le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico, la coincidenza, la vetrina". Nel 1913, sul "Daily Mail", Marinetti aveva esaltato gli "effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo" nel manifesto *Il teatro di varietà*, individuando in esso una sorta di spirito generatore del "meraviglioso futurista", fatto, tra l'altro, "di caricature possenti, abissi di ridicolo, ironie impalpabili e deliziose, simboli avviluppanti e definitivi, cascate d'ilarità irrefrenabili, analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico, scorci di cinismo rivelatore, intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad aerare gradevolmente l'intelligenza, tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi, tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia, tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità".

musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell'orchestra, ecc.”.[30]

1.05. Verso l'opera totale. Il progetto di sintesi delle arti.

Si procede verso l'opera totale: tema fondamentale nel dibattito novecentesco, area di ricerca viva e vivificante, banco di prova delle più interessanti personalità, laboratorio della temerarietà, dell'azzardo. Ai progetti più rivoluzionari, tendenti alla definizione polidimensionale dell'opera d'arte in un ottica di generale rinnovamento, lavorano, su vari fronti, uomini di diversa estrazione.
L'idea dell'opera totale già si affaccia verso la fine dell'Ottocento nelle teorizzazioni wagneriane,[31] che tanto successo riscuotono in ambiente simbolista, se non altro per le affinità con la teoria delle “corrispondenze”, secondo cui l'essenzialità è raggiungibile avvicinando la parola al suono e al colore. Anche sulla scorta di queste premesse, nell'ambito teatrale si moltiplicano gli esperimenti di trasposizione in termini spaziali della “poesia” della parola e della musica.
L'attività spettacolare sembra costituire infatti la molla più efficace per la realizzazione della “sintesi delle arti”. La fusione di parola, suono e colore nell'opera drammatica è vista da Wassily Kandinsky in termini di fluidità astratta con valenze esattamente opposte a quelle del progetto wagneriano.[32]

---

[30] Il manifesto del *Teatro della sorpresa* redatto nel 1921 da Marinetti e Cangiullo, fu pubblicato sulla rivista "Il Futurismo" l'11 gennaio 1922.

[31] Si rifletteva con Arrigo Lora Totino sugli innumerevoli esempi di opere “totalizzanti” presenti nelle culture extraeuropee, come il concerto classico indiano, dove la poesia (canti dal Mahabharata o dal Ramayana),la musica, la danza, la gestualità mimica sono perfettamente integrati, o come il teatro di Bali, l’opera classica cinese, il teatro giapponese, per non parlare dei riti amerindi e di altri sontuosi cerimoniali di tante culture del passato.

[32] La stagione dell'utopia totalizzante ha avuto nel Novecento alterne vicende oscillando tra un polo caratterizzato dall'accumulo di elementi interagenti ed un altro legato alle risorse dell'essenzialità come dato che riveli la molteplicità degli aspetti di un unico elemento. In *Il teatro totale come metodo sottrattivo* Carmelo Bene scrive: "Il *visivo* sulla scena è un *silenzio* musicale (lungo o breve spazio di tempo) della *voce*. Si tratta allora di rivedere l'idea di «teatro totale» al filtro di un rigoroso metodo sottrattivo. La fallimentare additività wagneriana e il pur profondo

L'idea di un'arte polivalente ed interdisciplinare serpeggia nei teatri europei e riesce a condizionare le esperienze specifiche di molti: da Appia a Craig, da Mejerchol'd a Piscator, da Fortunato Depero a Prampolini, da Anton Giulio Bragaglia a Oscar Schlemmer e compagni, nei laboratori del Bauhaus. Ma gli stessi obiettivi vengono prefissati anche in altri ambiti. Walter Gropius, per esempio, ritiene che una sintesi equilibrata si possa realizzare solo nell'architettura, Laszlo Moholy-Nagy invece confida nei nuovi orizzonti della scienza e delle tecnologie.
In letteratura, a partire dai primi manifesti marinettiani e poi via via tramite il contributo essenziale delle nuove avanguardie, si accreditano e si sviluppano le tecniche di scrittura verbo-visiva, dove l'universo della parola e quello dell'immagine si attraggono, si intersecano, si scontrano, si sovrappongono, individuando e amplificando la dimensione fonetica, sonora, rumoristica attraverso tipologie scritturali che assumono valore di notazione.
Certamente fenomeni di interferenza e interrelazione nelle arti erano già stati ampiamente osservati in passato, ma la reale consapevolezza

---

ripensamento di Schőnberg che, nonostante le splendide ricerche (e risultati) sull'impatto parola - luce - musica, continuano a tollerare la connivenza scenica di mimi e corpi di ballo […] denunciano l'urgenza indiscutibile d'una totalità innocente e profonda che seriamente comprometta ogni possibile «rappresentazione teatrale», instaurando un senso visivo che non si mostri complementare alla *voce*. Quindi, non può il concorso simultaneo o no di più «mezzi espressivi» meritare la «totalità» artistica (dovunque così la si ricerchi ne risulta un pasticcio insensato): L'*essenzialità* felice, al riparo a un tempo dal pauperismo occhialuto-concertistico, e dal «falso cafone» della messinscena operistica, e dai concettuosi pettegolezzi del teatro «di prosa». Operando, ad esempio, sulle temperature della luce (in rapporto alla rètina dell'ascoltatore), al neoclassicismo «presbite» del momento stravinskiano in scena, è da sostituire immediatamente una *miopia* cangiante (così prossima all'occhio che non si può che udirla), a scongiurare l'equivoco mimetico visivo, sollecitato sempre dalla peregrina illusione che l'assemblaggio in scena di differenti «mezzi espressivi» realizzi il «totale» a teatro, quando ha da sempre, più o meno squallidamente, illustrato la *kermesse* idiosincratica delle elucubrazioni, convocate a celebrare il trionfalismo della musica co(a)rredata, del retrobottega didascalico-dialettico-ideologico-comunicativo. Riprendendo dal conflitto schőnberghiano tra azione e musica (dissidio più religioso che teatrale in Schőnberg), è necessaria tutta la sfiducia, ecc… *Totale* ha da esser puntualmente la *degenerazione* (de-stabilizzazione del *genere*)…". C. BENE, *Marlowe*, da *La voce di Narciso*, in *Opere*, Bompiani, Milano 1995.

dell’enorme potenzialità dell’interconnessione dei significanti sul piano della comunicazione estetica è una conquista delle avanguardie novecentesche. I testi escono dai libri, subiscono gli effetti dei codici gestuali, spaziali, musicali, si offrono a sensazioni tattili, olfattive, gustative, assumono connotazioni nuove in situazioni spettacolari.

1.06. Quel colpo di dadi. Un gesto oltre la pagina.

Già nel 1897 Stéphane Mallarmé aveva consegnato alla rivista “Cosmopolis” la sua opera più singolare, quella che così profondamente avrebbe segnato i percorsi poetici del Novecento: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dove il testo assume per la prima volta una forma tipografica nuova: si dispone con libertà sulla pagina, occupandone gli spazi secondo ritmi che la logica della composizione vuole ben regolati, rispettosi del vuoto, del bianco del foglio.

Qui i bianchi hanno un'importanza fondamentale. Suggeriscono silenzi e ritmi del silenzio. “Les blancs” pervadono la composizione; svolgono un ruolo guida, ma nello stesso tempo si pongono come un grande sfondo, tanto che il verso acquista la forma d'una costellazione che si muove nella pagina.

Il foglio acquisisce un valore poetico che non ha mai avuto prima: interviene nella sequenza del testo-immagine come elemento regolatore e offre una successione di suddivisioni prismatiche “de l'Idée”. La pagina si presenta al lettore nella sua unità, in visione simultanea, e nello stesso tempo si lascia percorrere all'interno, tra il bianco della carta e il nero dell'inchiostro tipografico, come una vera e propria partitura, nella quale il pensiero messo a nudo si carica di valori tonali, di tratti sonori. Le variazioni dei caratteri di stampa suggeriscono al lettore l'intensità dell'emissione orale; l'inquadramento del testo nella pagina, in taglio alto, medio o basso, indica l'intonazione ascendente o discendente. “La lezione di Baudelaire viene portata a conseguenze ben più estreme di quanto non ci si potesse attendere in clima parnassiano. Le ambizioni 'musicali' giocano un ruolo di primissimo piano, portando l'espressione verso zone di inesprimibili sensazioni, immergendo la poesia in una sfera dai contorni sempre più sfumati; è la stessa via, in

certo senso, seguita dal cromatismo wagneriano (soprattutto del Tristano) e bruckneriano: il cui sbocco sarà l'atonalità di Schönberg”.[33]
Mallarmé sostiene la ricerca poetica nell'ambito del verso libero e del poema in prosa (“poursuites particulières et chères à notre temps”) sotto il segno della musica, dove parecchi metodi e procedimenti sembrano appartenere all'universo delle lettere. Il poeta se ne appropria, meglio se ne riappropria, per accentuare il corpo sonoro delle parole e per assegnare, nello stesso tempo, valore linguistico al silenzio, introducendo nella composizione pause variamente articolate, estese oltre le convenzioni della punteggiatura, in modo da sviluppare una nuova struttura poetica che finirà per amplificare, secondo direzioni fino allora imprevedibili, gli spazi della prosodia.

1.07. Nuovi testi. Reciprocità sonore e grafiche.
Infatti il valore del bianco della pagina, inteso come silenzio, come pausa di respirazione, ma anche il valore del segno tipografico nelle sue qualità formali (corpo, carattere, disposizione, ecc.) assumeranno un peso fondamentale nella poesia degli anni successivi. Se, da un lato, l'avventura formale dell'arte moderna sarà “sempre tentata dall'assenza, dal silenzio, dalla pagina bianca, intese non come fallimenti, ma come realizzazioni assolute di un voler sentire solo l'essenziale”,[34] dall'altro, la rinuncia alla linearità della disposizione tipografica tradizionale e la composizione visuale del testo costituiranno le premesse per l'introduzione in ambito letterario di nuove nozioni tecniche che avranno l'effetto di coinvolgere nella “lettura” tutti gli apparati sensoriali.[35]
Nessuna delle nascenti avanguardie potrà ignorare la lezione di Mallarmé, tanto più che da una parte l'importanza crescente della comunicazione non verbale, dall'altra la spinta dei poeti a commisurarsi con questo tipo di comunicazione, porteranno

---

[33] V. ACCAME, *Il segno poetico*, Edizioni d’arte Zarathustra e Spirali Edizioni, Milano 1981.
[34] M. PERNIOLA, *Del sentire*, Einaudi, Torino 1991.
[35] Potrebbe essere direttamente ricollegata a Mallarmé anche la nozione futurista di "rivoluzione tipografica" o, secondo A. Spatola, di simultaneità. Cfr. A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978.

gradualmente verso un nuovo modo di concepire il testo, inteso come territorio di intersezione delle arti, come luogo della contaminazione. Ai primi del secolo, “[...] i segni del linguaggio ritrovano la loro dimensione di reciprocità sonora e grafica e capovolgono i rapporti della comunicazione lineare annullando la necessità di trasmettere un senso logico”.[36] Le avanguardie storiche teorizzavano e realizzavano, “a partire dal rifiuto del linguaggio in quanto storicamente determinato, esperienze che contemplavano interessi precisi sia per i modelli iconici di compilazione testuale che per i valori fonici, riscoperti nel corso di ricerche quasi sempre autonome e originali rispetto alla musica contemporanea”.[37]
D’altra parte l’intreccio di lingue naturali e artificiali offriva interessanti spazi alla sperimentazione, mentre la manipolazione del linguaggio, considerato come 'materia' e non come strumento di comunicazione, diventava principio stilistico costante: “decomposizione di sintassi e grammatica sino alle relazioni fra singole parole, emancipazione dei parametri letterari, lo scrivere come avventura pianificata, ricomposizione in strutture linguistiche artificiali, queste e altre innumeri prove nascono dall'esigenza di testimoniare la realtà moderna”.[38]

1.08. Le smanie cubofuturiste. Pittura acustica e trame fonetiche.
Che avessero cominciato ad attribuire contenuti alle parole secondo le loro caratteristiche grafiche e foniche, i poeti russi dell'avanguardia cubofuturista presero a gridarlo sui loro manifesti nei primi anni Dieci. Da *Sadòk sudéj I* (1910), un piccolo almanacco pubblicato su carta da parati, vennero scoccati i primi lampi di rinnovamento; in *Sadòk sudéj II* (1913), David e Nikolaj Burljuk, Elèna Gurò, Vladimir Majakovskij, Ekaterina Nizen, Velemir Chlebnikov, Benedikt Livšic, Aleksej Kručenych lanciarono dichiarazioni di questo tono: “Abbiamo cominciato ad attribuire il

---

[36] L. MARCHESCHI, *Qu'est-ce que dit et ne dit pas pour le dire cette trans-langue vide?*, in "Poesia Sonora", Libri di Uomini e Idee, Napoli 1975.
[37] M. D'AMBROSIO, *Poesia Sonora*, cit.
[38] A. LORA TOTINO, Introduzione all'antologia sonora *Futura*, Cramps Records, Milano 1978.

contenuto alle parole secondo le loro caratteristiche scritte e foniche". Oppure: "Noi intendiamo le vocali come tempo e spazio [...], mentre intendiamo le consonanti come colore, suono, odore". E ancora: "Abbiamo demolito i ritmi. Chlebnikov ha lanciato il metro poetico della viva parola parlata. Abbiamo smesso di cercare i metri dei manuali scolastici: qualsiasi moto genera un nuovo ritmo libero per il poeta".
Nikolaj Burljuk rivendicava il valore della calligrafia, l'importanza della disposizione delle parole sulla carta, il rapporto tra la lettera e il colore, facendo appello alla creazione di un nuovo alfabeto, fatto di nuovi segni.[39] Le insegne pubblicitarie affascinavano Majakovskij: si divertiva perfino a recitarle; Kručenych faceva libri come quadri: "Pittura e letteratura non erano ancora distinte nell'arte di allora".[40] "I colori drogati, la simultaneità dei piani, la scomposizione volumetrica delle immagini indicano chiaramente che i cubofuturisti tenevano a modello la nuova pittura [...] Come i pittori costruivano con il colore una realtà autonoma da quella naturale, così i cubofuturisti si studiarono di fare della poesia un intreccio non oggettivo di suoni e di immagini, una pura trama fonetica. Essi parlavano di zv-kopis', cioè di pittura acustica e, sostenendo che il linguaggio è soltanto il materiale della poesia come i colori lo sono della pittura, consideravano la parola, non come espressione d'un pensiero logico, ma come fine a se stessa".[41]

1.09. Zaum'. La lingua transmentale.

Per questa strada, "con minuziose ricerche da laboratorio, con una passione esasperata per le più bizzarre combinazioni verbali i cubofuturisti trassero dalla parola tutte le possibilità nascoste".[42]
Chlebnikov e Kručenych includono nei loro testi successioni sonore inusitate attraverso sovvertimenti sintattici, rivoluzione del lessico, scomposizione della parola, introduzione di articolazioni fonematiche astratte, adozione di armonie sghembe e di vibrazioni

---

[39] Cfr. S. VITALE, *L'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1979.
[40] V. SKLOVSKIJ, *Majakovskij*, Il Saggiatore, Milano 1967.
[41] A. M. RIPELLINO, Introduzione a *Poesia Russa del Novecento,* Parma 1954.
[42] A. M. RIPELLINO, Intr. cit.

transmentali secondo la sintassi della zaum': una nuova lingua specificamente poetica in cui il suono svolge un ruolo di primo piano; essi avevano scritto “[...] i pittori futuriani amano utilizzare parti del corpo, sezioni, mentre i verbocreatori futuriani amano servirsi di parole squartate, di mezze parole e delle loro bizzarre e astute combinazioni. [...] Kručenych aveva condotto alle conseguenze ultime la polemica futurista contro le forme artistiche e gli istituti letterari: aveva messo in libertà non solo le parole ma anche i suoni, aveva bandito dalla lingua sintassi, grammatica, semantica e la logica dalla scrittura e dal comportamento, aveva cercato tutte le possibili forme di incongruenza e disarmonia, sgradevolezza e noia, facendo della casualità il nume del proprio universo e l'ispiratore della propria creazione”.[43]
Il linguaggio transmentale (zaumnyj jazk, divenuto per contrazione zaum; za=oltre, um=mente) segna la più assoluta libertà espressiva, senza regole grammaticali o sintattiche: i significati devono poter scaturire da puri suoni giocando fino in fondo sulla loro naturalità, sensualità e ambiguità che, comunque, non impedisce loro di apparire come universali. Si tratta di una lingua che gode della qualità dell'immediatezza folgorante, pertanto va a segno senza passare per il pensiero; il suono si fa direttamente cosa nell'istante della percezione, senza mediazione alcuna: il suono si fa segno e cosa nello stesso tempo.
Senza trascurare l'importanza della dimensione ludica e di quella enigmatica, per ottenere la massima pienezza di espressione, si tracciano percorsi sonori che utilizzano aggregazioni fonetiche derivanti sia dalla manipolazione del materiale verbale esistente, sia dalla creazione diretta di parole.
Nella *Dichiarazione della lingua transmentale*[44], Kručenych, distingue tre forme di creazione verbale, tracciando il seguente quadro:

---

[43] V. CHLEBNIKOV e A. KRUČENYCH, *Slovo kak takovoe*, S. Peterburg 1913, in *Dada Russo*, a cura di M. MARZADURI, Il Cavaliere Azzurro, Bologna 1984; e di Marzaduri si veda *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, in "Il Verri" n° 31-32, 1983.
[44] *Deklaracija zaumnogo jazyka*, in "Iskusstvo", 1921, 1.

«I. *Transmentale*:
a) canti magici, esorcismi, scongiuri.
b) ‘Rivelazione (con il nome o con l'immagine) di cose invisibili’. Misticismo.
c) Creazione verbale musical-fonetica, strumentazione e fattura verbali.

II. *Razionale* (è l'opposto del clinicamente folle, le cui caratteristiche sono definite dalla scienza; ciò che supera la conoscenza scientifica rientra invece nel campo dell'estetica dell'aleatorio).

III. *Aleatorio* (l'alogico, il fortuito, l'incoerente, la combinazione meccanica di parole: errori, refusi, lapsus; a questa specie appartengono, almeno in parte, gli spostamenti di suoni e di significati, l'accento nazionale, il balbettio, l'imitazione del linguaggio infantile, ecc.)».

Dunque l'avanguardia cubofuturista, rivoluzione “fuori della Rivoluzione”,[45] pone grande attenzione alla sonorità della composizione, nella quale lascia che intervenga l'alea secondo quello che sarà alla base del miglior spirito novecentesco; ma nello stesso tempo riflette sul modo di apparire del testo, sul modo di porsi come immagine, riprendendo per la calligrafia i temi trattati per l'articolazione vocale transmentale. In un manifesto steso con Chlebnikov nel 1913, ma pubblicato solo nel 1930, Kručenych scriveva: “Lo stato d'animo modifica la calligrafia [...], la calligrafia, modificata dallo stato d'animo, lo trasmette al lettore, indipendentemente dalle parole.”[46]

Le ricerche nel campo del linguaggio sembrano accomunare i cubofuturisti russi con i futuristi italiani (si pensi alle verbalizzazioni astratte); ma in realtà le due schiere si collocano su due versanti ben distinti. Se Marinetti accusava i cubo-futuristi di subire il fascino della metafisica, essi vedevano gli italiani in preda ad una “ossessione lirica della materia” che li conduceva a concentrarsi sui valori contenutistici con dannoso allontanamento dalla ricerca

---

[45] Cfr. *Dada Russo*, cit.

[46] V. CHLEBNIKOV e A. KRUČENYCH, *Bukva kak takovaja*, in *Neizdannyi Chlebnikov*. Vyp. 18, Moskva 1930, cit. in *Dada Russo*, cit.

linguistica formale[47]. Al di là delle reciproche accuse sul piano della sperimentazione poetica, il nodo della questione era tutto nel differente rapporto con il mondo moderno: se i futuristi lo esaltavano per come si presentava e si prefigurava, i cubo-futuristi volevano prefigurarlo. Marzio Marzaduri[48] riferisce alcuni slogan di successo che ben delineano le differenze di posizione: “il nuovo contenuto si avrà solo allorché si saranno conseguiti nuovi procedimenti espressivi”;[49] “la nuova formula verbale crea il contenuto, e non viceversa”;[50] “in poesia c'è solo la forma; la forma è il contenuto”.[51]

1.10. Verbopoiesi. Fonoscrittura. Alfabeto mentale.

Arrigo Lora Totino ci propone una sintetica catalogazione degli elementi costitutivi della lingua zaum' secondo il punto di vista di Chlebnikov:
“ [...] andranno identificati tre diversi principi [...]. Innanzitutto, la verbopoiesi (*slovotvorcestvo*). Chlebnikov è poeta filologo, lavoratore assiduo di materiali verbali, scavatore accanito nel vocabolario: la sonorità d'una radice lo spinge a fantasticare in essa potenzialità significative che la lingua comune non ha elaborato [...]. Il secondo principio dello zaum chlebnikoviano è la fonoscrittura (*zvukopis'*), che lo induce a ricercare nelle parole un'espressività fonico-emotiva, in completa discordanza dai significati, fino a conferire a singole sillabe [...] dei significati autonomi, elencati in meticolose tabelle. Anche qui, il laboratorio si trasforma in ipotesi estetica e dalla fonoscrittura scaturisce tutta una gamma di fonoimmagini (*zvukoobrazy*) della sua scrittura poetica. Infine il terzo principio consiste nell'alfabeto mentale (*azbuka uma*), che tende a costruire una lingua per geroglifici di concetti astratti, resi per lemmi assolutamente arbitrari, che viene talvolta detta ‘lingua

[47] Cfr. M. MARZADURI, *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, in "Il Verri", n° 31-32, 1983
[48] In M. MARZADURI, *Il futurismo russo…*, cit.
[49] A. KRUČENYCH, *Novye puti slova*, in *Manifesty i programmy russkich futuristov*, hrsg. V. V. MARKOV, München 1967;
[50] A. KRUČENYCH, *Deklaracija slova, kak takovogo*, in *Manifesty i programmy russkich futuristov*, cit.
[51] V. ŠERŠENEVIČ, *Futurizm bez maski*, Moskva 1913.

stellare' o 'universale' [...]. *Bobeobi* (1908) è forse una delle composizioni più note di Chlebnikov, una fonopittura (il volto viene esplicitamente proiettato 'sulla tela') basata su analogie foniche che si potrebbero anche tradurre, sulla base dei taccuini (b = rosso; m = azzurrino; p = nero e così via); ma che conviene innanzitutto riportare ad una misteriosa parentela tra suoni e colori, già proclamata da Rimbaud nelle sue celebri *Voyelles* (1871). Siamo qui per Chlebnikov agli albori della fonoscrittura".[52] In *Fonetika teatra*[53] Kručenych parlerà di fonoimmagine e di cineparola.

1.11. Le "dra": teatro della "poesia orchestrale".

Iliazd, al secolo Ilya Zdanevic, trasferirà il linguaggio transmentale in teatro, pubblicando tra il 1919 e il 1923 le sue "dra", forma abbreviata della parola dramma, con una particolare veste tipografica. Le "dra", che formano una pentalogia aperta alle più diverse forme di esecuzione, sono state declamate, cantate, rappresentate con marionette e perfino danzate. Una delle messe in scena della "dra" *Ostraf paschi* fu affidata alla danzatrice Lizica Codreano, che la interpretò ricercando corrispondenze tra fonemi, immagini e gesti. I testi, in effetti, si presentavano in versioni grafiche finalizzate ad una lettura da "orchestrare" utilizzando diverse voci simultaneamente; ogni fascia testuale comprendeva differenti piani e linee di scrittura, dove la dimensione della lettera era proporzionale al numero delle voci: le lettere più grandi, in primo piano, corrispondevano all'intervento corale di tutti gli esecutori; il sistema di notazione metteva in evidenza le profondità dello spazio sonoro attraverso una sorta di articolazione prospettica vocale. Zdanevic dirà di aver offerto a Marinetti nel 1914 l'ultima creazione dell'avanguardia russa, la poesia orchestrale, "che intendevamo in modo ben diverso e indipendente da quello di Barzun".[54] Scriverà Sklovskij che "l'aspetto visivo della pagina crea proprie emozioni

[52] A. LORA TOTINO, *Futura*, cit.

[53] Moskva 1923, in *Dada Russo*, cit.

[54] *Les nouvelles écoles dans la poésie russe*, scritto inedito incluso in *Dada Russo*, cit.

che entrando in rapporto con i sensi generano nuove forme".[55] Georges Ribemont-Dessaignes dirà: "La parte tipografica [...] è importante quanto la parte letteraria. [...] Senza dubbio i piccoli costruttori di verità preferiranno la vita fredda e scialba delle pagine regolari e le piccole casermette tristi delle lettere, disciplinate dall'editore, disciplinate nel libro, disciplinate nel cervello del lettore. Gli altri, i nemici delle leggi e delle verità vengano con me a gettare sorrisi e amicizia a questo stupefacente sciame di api selvatiche che va a fare il suo miele nell'orecchio veramente troppo malinconico e stanco dello spirito parigino".[56]

1.12. Visioni simultanee. La struttura dello spazio.

"Lo spostamento della poesia verso zone proprie della linguistica, che Mallarmé rappresenta certo più vistosamente e consapevolmente di chiunque altro, il riconoscimento pratico non della reciproca influenza dei due campi, bensì la loro 'connaturalità', costituisce un passo importante verso la definizione di un'area poetico-visuale e di una interdisciplinarietà della ricerca estetica [...]".[57] In questo senso Mallarmé è inventore di un nuovo linguaggio, ma, come mette ben in evidenza Vincenzo Accame, è anche un poeta che ne fa un uso concreto "al di là dei valori rappresentativi e connotativi offerti dal codice linguistico".[58]
In questo senso appare importante sottolineare il concetto di *struttura* della pagina di Mallarmé, pagina che, come abbiamo già accennato, si profila straordinariamente unitaria. Il poeta, nell'introduzione al *Coup de dés*, scrive: "Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores régulier ou vers - plutôt, de subdivision prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil

---

[55] Scritto inedito rinvenuto nelle carte di Zdanevic e pubblicato in *Dada Russo*, cit.
[56] G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *Préface*, a Iliazd, *Ledentu le Phare, poème dramatique en Zaoume*, Paris 1923. Ora in *Dada russo*, cit.
[57] V. ACCAME, cit.
[58] V. ACCAME, cit.

conducteur latent, en raison de la vraisemblence, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai le droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite". È, dunque, lo stesso Mallarmé ad indicarci che la "visione simultanea" della pagina è un elemento del suo progetto poetico. In realtà ne costituisce una fondamentale caratteristica strutturale. La poesia si arricchisce di un ulteriore elemento compositivo: la struttura organizzativa della pagina, la struttura dello spazio in quanto elemento indispensabile ad una percettività simultanea; entra, perciò, a pieno titolo nella poesia la nozione di geometria, quale regola disciplinatrice dell'organizzazione figurale del testo e dei rapporti significanti tra le parole. Ogni elemento del testo si colloca nello spazio secondo una precisa relazione con tutti gli altri elementi.[59] Vincenzo Accame ritiene che: "L'elemento primo che Mallarmé acquisisce alla poesia è lo spazio: uno spazio delimitato, come quello del pittore, se vogliamo, ma sostanzialmente diverso nell'ordine del 'segno'. Il 'segno grafico' del pittore occupa uno spazio di per sé esistente, mentre il segno poetico di Mallarmé determina lo spazio, lo gestisce linguisticamente; anzi spesso è lo spazio stesso, nella sua poesia, che si fa segno".[60] In realtà viene adottato un nuovo livello sintattico che si ritroverà negli anni Cinquanta nella poesia concreta. Il procedimento è, in un certo senso, paragonabile a quello schönberghiano della logica "seriale". In *Composizione con dodici note*, Arnold Schönberg, riferendosi allo spazio musicale, scrive: "Lo spazio a due o più dimensioni nel quale sono presentate le idee musicali è un'unità. È bensì vero che gli elementi di queste idee appaiono separati e indipendenti all'occhio e all'orecchio, ma essi scoprono il loro vero significato solo nel momento in cui cooperano fra di loro, proprio come una sola parola non può esprimere un pensiero se non entra in rapporto con altre parole. Qualsiasi evento

---

[59] Si veda a tal proposito lo studio e l'analisi grafica di J. VERDIN nel volume *S. Mallarmé, Le presque contradictoire précédé d'une études de variantes*, Paris, 1975.
[60] V. ACCAME, cit.

accada in un punto qualsiasi di questo spazio musicale provoca un effetto non ristretto alla sua area immediata, ossia non agisce soltanto sul suo piano specifico, ma opera in ogni direzione e su tutti i piani, estendendo la sua influenza fino ai punti più lontani [...] Gli elementi di un'idea musicale sono per una parte compresi nel piano orizzontale sotto forma di suoni che si succedono, e per un'altra in quello verticale sotto forma di suoni simultanei".[61] La musica si va aprendo alla nozione di spazio in termini del tutto nuovi. Sarà Webern ad estendere il concetto con la sua spazializzazione postdodecafonica, a fronte della quale, al contrario, Mondrian individuerà nelle arti visive la temporalizzazione ritmica, cosicché per musica e pittura si realizzerà uno scambio di dimensioni. La nozione di "serie", che mediata da Webern, interesserà numerosi musicisti contemporanei, è applicata alla lettura critica di Mallarmé da Augusto De Campos, poeta attento all'universo musicale, il quale, nel 1953, realizza *Poetamenos*[62]. "Si tratta di un esempio importantissimo di poema-partitura, nel quale, seguendo le indicazioni […] di Webern, Augusto De Campos segna i vari timbri fonetici attribuendo colori diversi alle parole, alle sillabe o alle lettere; questo poema, inoltre verrà vocalizzato due anni dopo a São Paulo da un gruppo di musicisti d'avanguardia".[63]

1.13. Ascolti simultanei. L'articolazione del suono.

Secondo Vincenzo Accame né dadaisti, né surrealisti seppero leggere Mallarmé nella corretta angolazione; mentre il raccordo tra il *Coup de dés* e le più recenti esperienze concrete e visuali sarebbe piuttosto diretto. Il segno poetico contemporaneo avrebbe perciò più profonde radici nell'opera di Mallarmé che nelle avanguardie storiche. A titolo di curiosità, più per gioco che per attenzione scientifica, trascrivo parte dei risultati del sondaggio della rivista "Littérature" (n° 18 del marzo 1921), che sottoponeva al giudizio dei collaboratori una folta schiera di personaggi storici e numerose personalità del mondo della cultura e dell'arte; Mallarmé prenderà 2,63 punti, con una scala

---

[61] A. SCHÖNBERG, *Stile e Idea*, Feltrinelli, Milano 1960.
[62] Pubblicato in "Noigandres" 2, São Paulo, 1955.
[63] A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978.

compresa tra -25 a +20 e dove *zero* rappresentava l'indifferenza assoluta. In dettaglio: Tzara assegnerà -25 punti, Breton -1, Soupault +3, Rigaut +5, Aragon +8; solo Eluard darà +15; anche gli altri partecipanti al sondaggio furono avari nel giudizio. Per contro Breton prenderà +16,85 voti, Charlot +16,09; mentre Marinetti verrà punito con un -11,40.
Lo stesso Marinetti, nel manifesto dell'11 maggio 1913, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, aveva scritto: “Combatto l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé e le sue ricerche della parola rara, dell'aggettivo unico insostituibile, elegante, suggestivo, squisito [...]. Combatto inoltre l'ideale statico di Mallarmé, con questa rivoluzione tipografica che mi permette d'imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità [...]”. Osserva Luciano De Maria: “Può darsi che Marinetti ignorasse l'edizione di *Un coup de dés*, apparsa in “Cosmopolis”, nel 1897, ma non è improbabile che un uomo così addentro in quegli anni nel mondo letterario francese, ne avesse almeno sentito parlare: il suo filoneismo assoluto lo portava a nascondere gli influssi più profondi e rilevanti [...]”.[64] D’altro canto c’è da sottolineare che la nozione di ritmo di Mallarmé, così strettamente associata alla regola dell’intervallo ampio, della pausa assoluta e silente è del tutto estranea al paroliberismo marinettiano.
Breton, tuttavia, avrà modo di dire (1922) che i nomi di Paulhan, Eluard, Picabia sono legati a ricerche cui parteciparono anche Ducasse, il *Coup de dés* di Mallarmé e i calligrammi di Apollinaire.
Ma la visione simultanea della pagina di Mallarmé supera la concezione di tempo lineare, quasi giocando su una prospettiva temporale “incidente” il piano della pagina, dove va ad intersecarsi con lo sviluppo diacronico della scrittura che è giacente su di esso: come a suggerire l'immagine di un tempo “stellare”,

[64] L. DE MARIA, *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Verona 1973. Per Claudia Salaris “la foga con cui nega l’ascendenza mallarmeana è la prova che proprio da lì è partito. Se a Breton sarà più facile ricostruire l’albero genealogico surrealista, andando a pescare i padri e i fratelli che più gli aggradano, a Marinetti, progenitore dell’avanguardia, questo non è consentito: deve negare e occultare ogni ascendenza”, in C. SALARIS, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Editori Riuniti, Roma 1997.

pluridimensionale e “volumetrico”, non legato alla successione di eventi unitari; ma nemmeno fondato sulla sovrapposizione plastica e materica degli elementi sonori. Sta di fatto che il concetto di simultaneità dei futuristi (sia pure arricchito da processi di superamento del modello lineare)[65], dei dadaisti o del simultaneista Pierre Albert-Birot è senza dubbio differente, così come è distante il simultaneismo di Barzun. Scrive Tzara a proposito de *L'amiral cherche une maison à louer*: “La poesia che ho composto (con Huelsenbeck e Janco) non offre una descrizione musicale, ma tenta di individualizzare l'impressione del poema simultaneo [...]. La lettura parallela che abbiamo fatto il 31 marzo 1916, Huelsenbeck, Janco ed io, era la prima realizzazione scenica di quest'estetica moderna”.[66] La simultaneità è pertanto un fattore relativo alla lettura scenica a più voci, nell'intenzione di rendere spettacolarmente i valori fonetici della composizione. In tal senso, i testi multilineari e/o articolati visualmente si pongono come partiture finalizzate alla teatralizzazione, talvolta con effetti di sovrapposizione caotica spinta alla pura fonicità e al rumorismo, e quindi lontane dalla lucida e tagliente atmosfera del *Coup de dés*. “La polivalenza di letture di un testo visuale e la traduzione (anche nelle prose marinettiane, ad esempio) della parola stampata nella sua specificità fonica indicano che il passaggio al simultaneo, cioè ad una realizzazione teatrale, è quasi inevitabile. I dadaisti propendono per una fusione che s'inserisce pienamente nell'estetica cabarettistica dello choc”.[67] La materialità del linguaggio si coniuga alla corporeità, intesa sia come presenza scenica del corpo, sia come vocalità in quanto espressione di tale corporeità. La dinamica della voce diventa “prolungamento

[65] A proposito del paroliberismo Julius Evola scriverà: “Questa precipitazione che contrae il ritmo, che disorganizza la durata, che distrugge l’intervallo, sbocca appunto nell’istantaneità e nella simultaneità. Dinamismo, istantaneismo, simultaneità sono tre elementi solidali nella logica del futurismo, i quali procedono dall’illusione moderna di cercare *dentro* il divenire quel possesso della vita che il tempo sottrae in una fuga perenne dei suoi singoli momenti”. Riferito in G. LISTA, cit.
[66] In L. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, Einaudi, Torino 1976.
[67] L. FORTE, cit.

lirico e trasfigurato del nostro magnetismo animale".[68] La forza dell'impatto con l'auditorio è sottolineata spesso da rumori concreti e da suoni di strumenti non convenzionali. In *L'amiral cherche une maison à louer* c'è un intermezzo ritmico che prevede il sostegno di un fischietto, di una nacchera e di una grancassa: nella partitura sono indicate le modalità di esecuzione: forte, piano, fortissimo, crescendo, decrescendo, ecc. "Ma [...] varrà la pena di scoprire tutti gli effetti della sonorizzazione del prodotto poetico che acquista, in tal modo, quella qualità tattile che Benjamin, con molta acutezza, associava all'incremento dell'arte cinematografica ai suoi albori".[69] Il poema simultaneista risulterebbe omologo all'immagine in movimento. Sia il cinema che la dinamica del poema, con le sue intersezioni sonore, impongono un loro ritmo attraverso una rapida successione di eventi che avvolge completamente lo spettatore, bombardato da sequenze che non consentono scelte, che non consentono soste, che non consentono riflessioni sui dettagli, ma presumono e richiedono impressioni complessive demolendo il cliché poetico, in favore di un caos magmatico di effetti diversivi, fino all'eventuale choc finale. "Basta sfogliare l'*Anthologie Dada* [...] per accorgersi che le insalate di parole (secondo l'espressione di Benjamin) all'insegna della sincronia, condite di allitterazioni, giochi verbali, accostamenti a sorpresa (quasi automatici), composti più che inusitati o invenzioni lessicali e alogicità, denunciano caricaturalmente e grottescamente un universo minaccioso [...]. Le osservazioni di Ball sulla prima recita di poesie simultanee indugiano, in effetti, sul contrasto tra vox humana, incapace a rappresentare la sfaccettatura umanistica dell'uomo, e un mondo disgregatore".[70] La simultaneità dadaista si pone come momento dissacratorio, come gesto indicativo delle contraddizioni di una società in rovina. Il taglio ironico, sarcastico, parodistico fa del simultaneismo dadaista un cabaret tanto pungente, quanto distante

---

[68] F.T. MARINETTI, *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1968.
[69] L FORTE, cit.
[70] L FORTE, cit.

dall'aura declamatoria marinettiana, tutta protesa all'esaltazione del mito della modernità.[71] Ma, nonostante questa profonda differenza di segno, è proprio al "lirismo multilineo" e alle "coscienze molteplici e simultanee" di Marinetti che si rivolgono i poeti dada. Huelsenbeck, e come lui tanti altri, dichiareranno di aver letto i futuristi e di aver tratto da lì l'idea della simultaneità. "Per ora, comunque, gli spunti di una teatralizzazione della parola, di una rottura con il suo carattere culturale e della sua analogia simultaneista con la tecnica cinematografica palesano l'ambivalenza di una ricerca che, almeno in Arp e Ball, dietro le rovine del mondo moderno e della sua organizzazione capitalistica, fa riaffiorare il mito di una libertà vergine. L'imprevedibile 'moralità' di certi spunti dadaisti rigetta Marinetti sullo sfondo di un'alleanza con la tecnica. S'intende che nelle divergenti reazioni al mondo moderno si compie, pur nella comune perdita dell'aura, un diverso destino per l'individualità impaurita e degradata".[72] Sul piano del linguaggio, lo splendore adamantino della simultaneità della pagina di Mallarmé si colloca su un versante opposto; la lucentezza silente dei rapporti tra gli elementi, il loro algore geometrico, la disponibilità delle parole a scambiarsi riflessi come sfaccettature di cristalli, la rete delle relazioni così sottile e trasparente appaiono notevolmente distanti dal clangore futurista e dadaista, dall'impasto di voci e dallo scontro di piani linguistici. La pagina di Mallarmé, tanto distante, per esempio, dal simultaneismo rumoristico della *Macchina tipografica* (1914) di Giacomo Balla, quanto da quello di Huelsenbeck (1918) che "insegna il significato della corsa sfrenata e disordinata di tutte le cose",[73] sembra velarsi di impenetrabilità fino agli anni della neo-avanguardia.

[71] "Coi dadaisti, dalla parvenza attraente o dalla formazione sonora capace di convincere, l'opera d'arte diventò un proiettile", W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
[72] L FORTE, cit.
[73] *Manifesto* in *Dada Almanach*, 1920, ora in *Almanacco Dada*, a cura di A. SCHWARZ, Feltrinelli, Milano 1976.

1.14. Simultaneismo come contrappunto polifonico.

Le tecniche simultaneiste delle avanguardie novecentesche, principalmente legate ad uno sviluppo per fasce parallele, sono ricollegate da Arrigo Lora Totino direttamente al simultaneismo del gruppo francese Barzun-Divoire-Voirol, che influenzò, a suo dire, buona parte dei movimenti letterari, "dal Futurismo italiano, all'Espressionismo tedesco, dal Dadaismo, all'Imagismo anglosassone e contribuì, per contrasto polemico, alla creazione e al perfezionamento di alternative soluzioni di simultaneità «virtuale», quali la tecnica dei *Poèmes-Conversations* di Apollinaire o quella in certo modo affine del montaggio «découpage poétique» di Cendrars",[74] tecniche che per l'autore costituiscono riferimenti essenziali nell'officina da cui usciranno i *Vingt-cinq poèmes* di Tzara, lo *Hugh Sewyn Mauberley* e i *Cantos* di Pound, la *Waste Land* di Eliot, per tacere dei contemporanei, da Balestrini ad altri.

Henri-Martin Barzun (1881 - 1974), che inizia a lavorare al suo corpus poetico nel 1902, nel biennio 1912-1914 elabora le sue teorie simultaneiste in tre saggi raccolti sotto il titolo di *Esthétique Dramatique*. Per la nuova poetica si parla di "poésie dramatique", "poésie simultanée", "poésie panrytmique", "poésie vocale", "poésie harmonique polhymnique et polymélodique", "poésie orphique" e, inoltre, di orchestrazione vocale e di lirismo multiplo "che ha carattere plastico a più dimensioni, vale a dire non solo durata, ma pure volume, masse, profondità".[75] La panarmonia orfica teorizzata da Barzun proietta la rivisitazione delle antiche tecniche polifoniche verso il polimorfismo e la dinamica della materia vocale. La sua poesia, non intonata artificialmente, ma fondata sulle naturali

---

[74] A. LORA TOTINO, *L'Orphéide, epopea della simultaneità*, in *Simultanéisme - Simultaneità*, "Quaderni del Novecento Francese", n° 10, Istituti di Lingua e Letteratura Francese delle Facoltà di Magistero di Roma e di Torino.

Nel medesimo quaderno si vedano i saggi sui simultaneisti Voirol, Divoire e Beauduin: A. DE AGOSTINI, *Una creazione 'simultanea': «Le Sacre du Printemps» di Sébastien Voirol e di Igor Stravinsky*; A. CHARBONNIER, *Une conférence inédite de Fernand Divoire sur* Le Sacre du Printemps *de Sébastien Voirol*; V. GIANOLIO, *Spazi e piani simultanei nelle 'synopses' di Nicolas Beauduin*.

[75] A. LORA TOTINO, *L'Orphéide…*, cit.

inflessioni del parlato si legherebbe per Lora Totino "alle tecniche polifoniche medievali dell'Ars antiqua e poi Nova, ove s'ebbero casi di più voci sovrapposte, ciascuna con proprio testo che spesso era in lingua diversa. Nell'Ars antiqua una voce, il 'tenor', sta ferma, un'altra, la 'vox organalis', si muove «come voce in voce si discerne / quando una è ferma e l'altra va e riede» (Dante, *Paradiso*, VIII, 17-18)".[76] Nell'opera di Barzun spicca *L'Orphéide*, poema simultaneo completato nella prima versione nel 1914, anticipato in minima parte sulle pagine della rivista "Poème & Drame"[77] e rimasto in sostanza finora inedito; il poema fu rappresentato in parte con il titolo di *Panharmonie Orphique* a Parigi, al teatro "Art et Action" di Edouard Autant e Louise Lara, che adattarono il terzo episodio usando le voci di diciotto attori mascherati, con una scenografia di taglio cubista disegnata da Henri Valensi.[78]
Un caso a parte, per l'attenzione al contrappunto polifonico e per l'importanza che egli assegna al bianco della partitura inteso come pausa di respirazione, è costituito dall'opera di Pierre Albert-Birot (1876-1967). Animatore della rivista "Sic" (1916-1919), egli si pone tra futurismo e dadaismo, con successive aperture verso il surrealismo. Le sue partiture risentono della scrittura adottata da Fortunato Depero nella sua verbalizzazione astratta. Esemplari i suoi poemi a due, tre, quattro voci: *Poèmes a deux voix* (1916-1919), *Poèmes à crier et à danser* (1916-1919), *Poème Promethée* (1918).
Nel dopoguerra l'esperienza di Henri-Martin Barzun e di Albert-Birot viene ripresa da Arthur Pétronio, figura composita di poeta e musicista, introdotto alla poesia fonetica da René Ghil, che nel suo *Traité de Verbe* (1885) proponeva orchestrazioni di parole combinate secondo valori sonori, e al bruitismo da Luigi Russolo, di cui tradusse opere in francese. Pétronio, che esordisce ad Amsterdam nel 1920 con *La Course à la Lune*, introduce nel 1953 la *verbophonie*, forma compositiva dove l'elemento polifonico si arricchisce di suoni e di rumori. In un appello ai poeti Pétronio auspica la nascita di "corali verbofoniche" a quattro voci miste, con accompagnamento di

[76] A. LORA TOTINO, *L'Orphéide…*, cit.
[77] n° VI, 1913.
[78] A. LORA TOTINO, *L'Orphéide…*, cit.

batteria, orchestrate come polifonie ritmiche per otto o venti esecutori (a seconda che si tratti di cori da camera o “de plein air”), dove le voci siano portatrici del suono delle parole, della melodia del parlato, cioè, e non del canto.[79]
Per Pétronio la *verbophonie* è una sorta di “poésie totale” che tende alla concertazione polifonica evidenziando l’originaria sostanza materiale del linguaggio e agendo sulla plasticità della parola. Le sue caratteristiche vibratorie, le sue radici onomatopeiche, la dipendenza dall’apparato fonatorio, la sua fonogenia saranno per il “poeta verbofonista” materiale indispensabile alla costruzione dell’architettura sonora della composizione. Nel suo progetto poetico non trascura l’elemento visivo dato dalla sottile ed eloquente “coreografia muscolare” concentrata sui volti dei “coreuti”: lo spettacolo dei riflessi facciali sostiene il poema nella sua evoluzione spaziale.[80]
In quegli stessi anni Cinquanta si registrano in ambito musicale esperienze di simultaneismo interlinguistico con John Cage, che utilizza contemporaneamente fasce visivo-gestuali e sonore lavorando con poeti, artisti, strumentisti e coreografi; mentre negli anni Sessanta Jackson Mac Low propone le sue *simultaneities* fondate sull'uso di più voci articolate seguendo un ritmo libero in modo da far risultare l'impasto il più casuale possibile, come in *Matched asymmetries* (1960), poema generato da testi in lettura simultanea con risultato fonico “non intenzionale”. Negli anni Settanta, invece, l'olandese Herman Damen riprende il concetto di *verbophonie* di Pétronio introducendo nell'ottica simultaneista ulteriori elementi di “scrittura” (nuove tecnologie, proiezioni, oggetti, luci, azioni, ecc.) per la definizione di un nuovo spazio poetico, tra happening e spettacolo, che chiamerà “Symbiotic Theater”.
In tempi più vicini a noi la ricerca polifonica è stata perseguita da alcuni gruppi di poeti sonori, tra i quali ricordiamo quello dei “Four Horsemen”, composto da Raphael Barreto Rivera, Paul Dutton,

---

[79] A. PÉTRONIO, *Appel aux poètes*, in "Arthur Pétronio", disco LP 33 giri, Igloo, Bruxelles 1979.
[80] A. PÉTRONIO, «Cinquième Saison», n° 13, 1961.

Steve Mc Caffery e dal compianto bp Nichol, il “Konkrete Canticle”, con Paula Claire, Bob Cobbing e Michael Chant, poi sostituito da Bill Griffiths, il “Trio Phoesia”, con Agostino Contò, Arrigo Lora Totino e Franco Verdi (poi con Milli Graffi), e il “Flatus Vocis Trio”, costituito da Bartolomé Ferrando, Llorenç Barber e Fatima Miranda, che propone composizioni che offrono tre archi d'intonazione, tre quadri timbrici e tre articolazioni ritmiche, liberamente intrecciate e reciprocamente sostenute. Il ruolo della voce è sottolineato da un ritmo che ne tratteggia la matrice materiale e corporea, facendo sì che, talvolta, si possa parlare di vera e propria musica pneumatica. Ma sotto il segno del simultaneismo, inteso come contrappunto polifonico, possono essere raccolte anche tutte le esperienze poetiche che si fondano sull'uso della registrazione multipista: un esempio tra tutti quello di Bernard Heidsieck.
E’ da ricordare inoltre l'esperienza di *Apocrifo*, *ovvero* (1989), opera lirica in due atti di Vittorio Gelmetti, su libretto di Sarenco e di Eugenio Miccini: vero e proprio spettacolo multimediale nel quale è inserita la formula di Tristan Tzara *Pour faire un poème dadaiste* (Prendete un giornale ...), in forma di mottetto per coro di voci recitanti, che assume il carattere di una polifonia prosodica da porre in stretta relazione con i principi dell'estetica simultaneista.

1.15. 1922-1927: poesia coerente e musica spaziale.

Nel campo della creazione fonetica Kurt Schwitters (1887-1948) resta insuperato. Autore della *Ursonate*, capolavoro dada composto tra il 1922 e il 1927, egli stila il manifesto della *Poesia coerente*, nel quale dichiara che il materiale della poesia è la lettera e non la parola, anticipando per certi aspetti la poesia “lettrista”: Dada sostituisce la lingua sostenitrice di modi e rapporti convenzionali con una parola giocata in piena autonomia con spirito ludico; Dada punta sullo scardinamento dei legami sintattici, sulla deformazione del lessico, sulla distorsione dei rapporti logici, sull'introduzione del nonsense; Dada privilegia le successioni di unità fonematiche elementari in vortici ironici, sorprendenti, automatici. Ma senza dubbio uno degli elementi fondamentali di questa ricerca poetica è da ricondurre al superamento della sonorità della poesia della

tradizione, così asservita al linguaggio corrente e ad una metrica consumata e prevedibile.
La partitura della *Ursonate* è ricca di indicazioni. Schwitters pubblicherà nel 1932 una nota di chiarimento in cui specificherà dettagliatamente le modalità di lettura; in chiusura del testo dirà che "nella scrittura si dà un'indicazione molto lacunosa rispetto alla sonata recitata. Come nella sonata musicale sono possibili molte interpretazioni. Come in ogni lettura bisogna avere fantasia, se si vuol leggere esattamente. Il lettore deve lavorare egli stesso con serietà se vuole realmente imparare a leggere"; ma "più che letta la sonata deve essere ascoltata. Io stesso per questo motivo recito volentieri in pubblico la mia sonata, ma poiché non è possibile organizzare delle serate dappertutto, ho intenzione di registrarla".[81]
Questo materiale teorico e creativo sarà utile a molti musicisti, che ne subiranno il fascino e ne intuiranno la grande portata innovativa.
In quegli anni anche in campo musicale stava avvenendo una rivoluzione che avrebbe segnato profondamente lo sviluppo della ricerca contemporanea. Tra il 1922 e il 1927 registriamo alcune opere fondamentali di Edgar Varèse (1883-1965) che offrono sonorità mai udite precedentemente e si pongono come capisaldi per il processo di superamento delle tradizionali categorie sonore: *Hyperprism* (1922-23), *Octandre* (1923), *Intégrales* (1923-1925), *Arcana* (1927)[82]. In *Hyperprism* il contrasto delle masse sonore indicava quegli orizzonti acustici, che faranno parlare di "musica spaziale", definizione che meglio corrisponderà alla linea poetica di *Intégrales* e che, per altri versi, condurrà successivamente all'esperienza di *Poème électronique* (1958), composizione per suoni elettronici e concreti sollecitata da Le Corbusier per il Padiglione Philips all'Esposizione Internazionale di Bruxelles, dove la musica interagiva nello spazio architettonico con una serie di immagini cinetiche in proiezione.[83] In quell'occasione Le Corbusier, coadiuvato da Yannis Xenakis, architetto e musicista, allora suo assistente, fu regista di una singolare architettura-spettacolo articolata tra luce e

---

[81] In *Almanacco Dada*, cit.
[82] Tutti i titoli in E. VARÈSE, *The complete works*, CD Decca, London 1998.
[83] E. VARÈSE, *Le Poème électronique*, Parigi 1958.

colore, suono e immagine, dove lo spazio era rimodellato acusticamente con trecento altoparlanti, regolabili a gruppi, posti sulle pareti curve del padiglione.[84]
La definizione di “musica spaziale”, prima individuata dalla critica e poi accettata dallo stesso Varèse, evidenziava, indirettamente, la continuità della ricerca del compositore pur riferita a mezzi di produzione del suono profondamente differenti (acustici, concreti, elettronici). A proposito di *Intégrales* il compositore scriveva che furono concepiti per una proiezione spaziale: “Li ho costruiti per mezzi acustici che ancora non esistevano ma che, lo sapevo, potevano essere realizzati e sarebbero stati presto o tardi utilizzati [...] Trasportiamo questo principio in campo ottico e consideriamo la proiezione variabile di una figura geometrica su una superficie, supponendo che sia la figura, sia la superficie siano in movimento nello spazio secondo le proprie velocità, che sono variabili e diverse, di traslazione e di rotazione. La forma momentanea della proiezione è determinata dalla relazione tra figura e superficie di quel dato momento; ma se si consente che la figura e la superficie abbiano ciascuna dei movimenti propri è possibile ottenere con la proiezione un'immagine estremamente complessa e apparentemente imprevedibile”.[85] Le analogie tra suono e immagine vengono talvolta esplicitamente indicate quando il compositore parla del movimento delle sue masse sonore che si scontrano, si compenetrano, si respingono, si trasformano nel loro irradiarsi, nella loro densità e nel loro volume: “Certe trasmutazioni si producono a un livello qualsiasi, si proiettano su altri piani ad angoli differenti che

[84] Xenakis così descrisse il padiglione: "Schermi collocati panoramicamente, che in continuo movimento formano e disfano immagini; apparecchi che proiettano colori neri e luci - brevi luminosi effetti del visibile nell'invisibile; proiezioni di volte e di orizzonti ricurvi divampanti o irrigiditi dal ghiaccio; illusioni ottiche e tragedie; concetti plastici della vita in movimento… tutti questi innumerevoli mezzi ed effetti fanno oscillare il pubblico, durante gli otto minuti della rappresentazione, fra incertezza e subitanea comprensione e lo trasportano in un mondo nel quale la forza di immaginazione non può più prevedere la successione delle onde luminose e sonore". In F. K. PRIEBERG, *Musica ex machina*, Einaudi, Torino 1963. Per la descrizione completa del padiglione si veda I. XENAKIS, *Musica Architettura*, Spirali, Milano 1982.
[85] E. VARÈSE, cit.

si muovono a velocità diverse, e queste trasmutazioni dovrebbero creare l'impressione di deformazioni auditive prismatiche”.[86]

1.16. L'alea. Una preziosa indicazione di percorso.

Varèse aveva firmato con Picabia, Gleizes e Duchamp il manifesto *Dada soulève tout* (1921), fatto questo che, pur collocandolo in un ambito ben preciso di ricerca, non gli impedisce di spaziare secondo direzioni del tutto personali, anche scavalcando temi e atteggiamenti tipici di quell'area artistica. Per esempio: non è interessato all'aleatorietà, che sarà invece tenuta in gran considerazione da musicisti come John Cage, come Stockhausen, Boulez e molti altri della generazione postbellica.

Nel movimento Dada, il caso, nella sua qualità di principio compositivo, viene introdotto come elemento basilare di rinnovamento di qualsiasi struttura. Celebre la formula di Tristan Tzara *Pour faire un poème dadaiste* (1920), grazie alla quale è possibile fare composizioni infinitamente originali e “d'une sensibilité charmante, encore qu'encomprise du vulgaire” grazie ad un giornale, un paio di forbici e un sacchetto: basta ritagliare dal giornale le parole, metterle nel sacchetto, agitarle dolcemente, ripescarle a caso e disporle secondo l'ordine di estrazione.

L'aleatorietà costituiva un elemento importante anche in campo strettamente sonoro ancor prima del manifesto di Tzara. “Al 1913 risale infatti *Erratum musical*, un testo per il quale Marcel Duchamp aveva previsto particolari modalità di esecuzione. Il brano poteva essere ripetuto tre volte, da tre persone, su tre diverse partiture ottenute estraendo le note da un cappello.[87] Più tardi anche Ribemont-Dessaignes applicherà questo procedimento nella

---

[86] Cfr. G. MANZONI, *E. Varèse, Ricerca di suoni nuovi*, in AA.VV., *La Musica Moderna*, Fabbri, Milano1969.

[87] Questo esperimento musicale, basato sulla casualità, fu composto a Rouen con la collaborazione delle due sorelle più giovani dell'artista. Duchamp spiega: "Ognuno di noi tirò fuori da un cappello tante note quante erano le sillabe che componevano la definizione della parola 'imprimer' data dal dizionario". In J. GOUGH-COOPER e J. CAUMONT, *Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rrose Sélavy, 1887-1968*, Milano 1993, Catalogo della mostra "Marcel Duchamp", Palazzo Grassi, Venezia 1993.

composizione di *Les Pas de la chicorée frisée*, rappresentata alla Maison de l'Oevre il 27 marzo 1920.
Sembra di essere entrati nel cerchio magico della prestidigitazione, nel cilindro di qualche illusionista, tra conigli e colombe. Ma c'è una differenza: per quanto attiene alla tecnica dada, la sorpresa non riguarda l'oggetto dell'apparizione, bensì l'ordine della successione, ossia la sorte".[88] Si tratta di pratiche che subiscono il fascino del caso[89] condividendo l'atmosfera problematica del *Coup de dés*, che si colloca, perciò, come punto fondamentale di partenza non solo per buona parte delle poetiche delle avanguardie novecentesche, ma anche delle tecniche e delle metodologie.
Il termine "alea" godrà della massima diffusione negli anni Cinquanta. Per la definizione del concetto fu di grande importanza la conferenza di Pierre Boulez ai corsi estivi di Darmsdat nel 1957, nella quale egli proponeva il superamento della "struttura" della composizione come entità immanente. Sul piano operativo, John Cage, in *Music of Canges* (1951), per pianoforte solo, già impiegava tecniche aleatorie molto elaborate basate sull'I-Ching. Il compositore lavorerà per nove mesi adottando le scelte del caso per ciascuna nota, per le durate, i timbri, le dinamiche, i silenzi, ecc. In *Imaginary Landscape n° 4* (1952) utilizzerà dodici apparecchi radio, ciascuno dei quali azionato da due strumentisti ai quali sarà demandata la regolazione del volume e il controllo della sintonia. Gli strumentisti verranno paragonati dallo stesso Cage a "pescatori che acchiappano suoni". In *Winter Music* (1957), per un organico comprendente da uno a venti pianoforti, lo spartito sarà formato da un pacchetto di una ventina di pagine che potrà essere perfino ridotto a piacimento e il

---

[88] V. MAGRELLI, *Profilo del Dada*, Lucarini, Roma 1990.
[89] Procedendo dalle esperienze aleatorie dada, passando per la scrittura automatica surrealista e per gli svariati esempi di giochi poetici combinatori che interesseranno autori come Queneau, si arriva al limite estremo del testo artificiale effettuato da calcolatori ad alta capacità secondo i metodi sviluppati da Max Bense e Théo Lutz.
Cfr. M. BENSE, *Estetica*, Milano 1974 e A. MOLES, *Analisi delle strutture del linguaggio poetico ai differenti livelli della sensibilità. L'aspetto informazionale dei problemi di una poetica*, in AA.VV. *Estetica e teoria dell'informazione* (a cura di U. ECO), Bompiani, Milano 1972.

cui ordine sarà modificabile: frammenti di rigo, clusters e grappoli di note saranno “ordinati” dall'esecutore che stabilirà di volta in volta la collocazione degli eventi sonori, la successione, la dinamica, la durata delle risonanze.
Anche Morton Feldman proporrà nei primi anni Cinquanta composizioni basate sulla sospensione totale o parziale dell'intenzionalità (*Projection 1*); mentre, successivamente, Earle Brown e Christian Wolff, non considerando l'alea come una tecnica, faranno dell'indeterminatezza una vera e propria poetica.
L'aleatorietà ben si sposa al concetto di libero percorso, di mobilità. E’ emblematico in questo senso *Mobile* (1958), per due pianoforti, di Henri Pousseur, la cui partitura è considerata da molti come dimostrativa e paradigmatica di un modo di comporre che introduce discrete ed equilibrate indicazioni di percorso in un contesto che presuppone libere scelte, aggirando così il pericolo di una lettura anarchica che potrebbe sconvolgere o addirittura ribaltare il principio compositivo. Si tratta di un'opera articolata in nove parti principali più o meno fisse e in tre ampi inserti da interpolare, a loro volta suddivisi in sottosezioni che possono assumere forme diverse. “I ritmi sono misurati, ma privi di metro: del tutto assenti le cosiddette 'battute', o barre di suddivisione accentuativa. Inoltre, una grande quantità di note piccole (quasi 'note di ornamentazione') non misurate dal ritmo principale e del tutto indipendenti dalla velocità di scorrimento fissata dai metronomi, introduce un largo coefficiente di 'incertezza' nella scansione generale delle strutture in cui si trovano a prevalere [...] Ciascuno dei due strumenti previsti, inoltre, fissa liberamente tre pulsazioni 'di base' dalle quali, per accelerazioni e decelerazioni momentanee indicate da speciali simboli grafici, si ottengono un gran numero di modificazioni, formanti una scala di tempi quanto mai sottilmente differenziati”.[90]

1.17. La poesia lettrista. La lettera come unità grafico-fonetica.

Come abbiamo avuto modo di sottolineare, la ricerca poetica novecentesca si pone in termini del tutto nuovi nei confronti del

[90] P. CASTALDI, *Luciano Berio ed Henri Pousseur. L'aspirazione a una libertà integrale*, in *La Musica Moderna*, cit.

passato, in quanto si fonda sulla parola intesa nella sua fisicità. Nel dopoguerra, in particolare, la linguistica da un lato e i nuovi strumenti di comunicazione dall'altro spingono a definire i nuovi parametri del segno poetico, inteso nell'accezione più estensiva. “Così, non a caso, quando per la prima volta sembra prospettarsi qualcosa che trascende la tradizione della poesia e della pittura in senso 'segnico', ci troviamo di fronte alla 'lettera'; una semplice lettera alfabetica intesa come momento iniziale di una strutturazione linguistica che coinvolge tanto il campo fonetico quanto quello visuale, basandosi soprattutto su una concezione fisica dei materiali che usa”.[91]

Del 1942 è il *Manifesto della poesia lettrista* di Isidore Isou, padre del movimento, il quale, dichiarata la sua sfiducia verso una parola consumata e inadeguata ai tempi, ne propone il superamento ponendo la lettera alla base della nuova poesia e individuando in essa un valore oggettuale che si pone come unità grafico-fonetica. Gli aspetti fonici e visivi sono strettamente collegati e interdipendenti. Con le lettere potranno essere composti ritmi *letterici* che saranno eseguiti con il corpo intero.

Nonostante il manifesto del '42, l'atto di nascita del lettrismo è segnato dall'azione diretta più che dalla trattazione teorica. Nel 1946, Isou e Gabriel Pomerand danno una lettura pubblica che suscita sconcerto nella critica e nell'audience; qualche settimana più tardi l'evento è coronato da un gesto polemico dei due al Teatro Vieux-Colombier, dove interrompono una conferenza di Michel Leiris che precede la rappresentazione de “La Fuite” di Tristan Tzara. L'azione desta l'attenzione di altri giovani artisti. François Dufrêne aderisce subito al movimento, mentre nel 1949 si uniranno al gruppo Gil J. Wolman e Jean-Louis Brau, ai quali l'anno dopo si aggiungerà Maurice Lemaître.

“I primi esempi isouiani di poesia prelettrista e lettrista mostrano un intenso lavorio sui fonemi e sulla ‘particella poetica e musicale’, e si compongono in una forma lineare di suddivisione in 'versi'. I poemi *Swing*, *Tango* e *Valse* sono invece strutturati come veri e propri spartiti musicali, così come la sinfonia *La guerre*, che è una fra le

[91] V. ACCAME, cit.

opere più compiute di Isou, per la corrispondenza precisa fra la realizzazione gestuale e il 'contenuto' fonetico, che 'regge' fino all'ultima pagina".[92]
Osserva Franco Verdi che "Il lettrismo è una dottrina dell'indistinzione pratica delle arti, o della confluenza delle arti che dir si voglia. Si è impegnato nella costruzione di una nuova 'langue': proprio nel senso indicato dal De Saussure come sistema astratto di regole e convinzioni istituzionalizzate in base alle quali gli atti di 'parole' possono realizzarsi ed essere compresi. Soltanto, e non è di poco conto, tutto avviene sul piano del *significante,* essendo il *significato* completamente defenestrato".[93] Questa disgregazione del significato, operata con una violenta aggressione al "corpo" della parola, si raccorderà gradualmente ad un più ampio progetto di trasformazione della sensibilità attraverso l'affioramento del dato soggettivo, la sua dispersione, fino alla totale dissoluzione del soggetto. L'"Internazionale lettrista" (1952) di Brau, Wolman e Guy Debord (nata dall'originaria compagine) e successivamente l'"Internazionale situazionista" (1957) dello stesso Debord porteranno alle estreme conseguenze questo disegno eliminando completamente ogni separazione tra vita e dimensione estetica, tra attività rivoluzionaria e pratica artistica, alla ricerca di un metodo di vita, che potrà spingersi fino ad una sorta di azionismo nomade.

1.18. Dai ritmi *letterici* al fonetismo informale.

Nel manifesto della *Poesia coerente* (1924) Kurt Schwitters aveva già dichiarato che non la parola, bensì la lettera è il materiale della poesia: "La poesia coerente è costruita da lettere. Le lettere non hanno significato. Le lettere non hanno suono in sé. Esse offrono solo possibilità di una dimensione sonora, vengono valutate dal dicitore. La poesia coerente valuta lettere e gruppi di lettere tra di loro".[94] Schwitters distingue la poesia scritta da quella detta, perché

---

[92] L. MARCHESCHI, *Isidore Isou*, in *Poesia Sonora*, a cura di L. CARUSO e L. MARCHESCHI, Schettini, Napoli 1975.
[93] F. VERDI, *La canzona, ovvero i gargarismi della fecondità,* in "Lotta Poetica", n° 10, 1982.
[94] In *Almanacco Dada*, cit.

ad un testo scritto non corrisponde necessariamente un’interpretazione sonora unica, intervenendo nella lettura le scelte del dicitore e, quindi, diversi gradi di variabilità. Scrive Schwitters che “il suono è univoco solo nella parola parlata, non in quella scritta. Solo in un caso la poesia sonora è coerente quando nasce nel momento della dizione poetica e non viene scritta. Tra poesia e dizione bisogna fare una distinzione netta. Per la dizione la poesia è solo materiale. È addirittura indifferente che questo suo materiale sia o no poesia. Ad esempio si può recitare l'alfabeto, che all'origine non è altro che una forma funzionale, in modo tale che il risultato divenga opera d'arte”.[95] Per i poeti lettristi, da Isou a Roberto Altmann, da Maurice Lemaître a Roland Sabatier, da Jacques Spacagna a Francois Dufrêne (il più sanguigno esponente del successivo movimento degli ultralettristi), la voce rappresenta un elemento fondamentale nel procedimento poetico, in quanto catalizzatore della fusione tra gli aspetti iconici e sonori del poema. Con i suoi impasti informali di grida, sospiri e acrobazie glossolaliche, Dufrêne segna, nel gruppo, il passaggio dal fonetismo alla *poesia sonora* vera e propria, se non altro per il fatto che, per primo, utilizzerà il magnetofono, sia pure come semplice registratore di suoni e non come strumento per l'elaborazione della materia vocale. “La concezione della voce come materiale è indicativa del rapporto che i lettristi hanno con la composizione poetica, la cui orchestrazione corale, caotica e sregolata, raggiunge risultati di eccezionale complessità tonale, tanto che non riteniamo sbagliato parlare di una vera e propria musica informale. In questo senso la poesia fonetica lettrista rappresenta una interessantissima proposta di tipo totale rispetto alle esperienze dadaiste (1918-19) di Raoul Hausmann, ancora basate sulle metamorfosi della pronunzia [...] Il testo lettrista può quindi essere considerato una specie di partitura: del resto, il poema-partitura (anche se questo termine è stato inventato soltanto nel 1954 da Bernard Heidsieck -*poème-partition*, n.d.r-) è un fenomeno abituale nel panorama della *poesia totale*, ed esiste indipendentemente dalla realizzazione sonora, che viene allora

[95] In *Almanacco Dada*, cit.

considerata come una ipotesi o affidata, come tradizionalmente, alla volontà del lettore”.[96]
In seguito, verso la fine degli anni Cinquanta, gli ultralettristi, gruppo formato da una costola del movimento di Isou, ispirati alla poetica del grido di Artaud, si concentreranno sulla materia fonica prelinguistica; impastando la vasta gamma di rumori degli apparati fonatori, essi rinunceranno addirittura alla scrittura, optando per la composizione diretta al magnetofono, come nei *Crirythmes* dello stesso Dufrêne, nei *Megapneumes* di Wolman, nelle opere di Brau, ma anche in quelle di Henri Chopin,[97] spirito indipendente che acquisisce immediatamente una coscienza tecnologica, producendo “audio-poemi” per i quali la manipolazione del nastro si pone come fattore primario.
La stagione della *poesia sonora* era avviata. Gli strumenti di registrazione, episodicamente utilizzati da Marinetti, segneranno profondamente gli sviluppi della nuova sperimentazione poetica. Quella “letteratura del disco fonografico” preconizzata da Moholy-Nagy era finalmente diventata realtà.[98]

1.19. Continuità del fonetismo.

La stagione del fonetismo e della progettualità sonora legata all’onomatopea, ai neolinguaggi o all’uso paramusicale delle figure del significante, ha attraversato tutta la storia della letteratura. Ha interessato un po' qua e un po' là, con le più disparate strumentazioni sonore della lingua, variamente indipendenti dall’organizzazione dei

---

[96] A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, cit.
[97] Un uso diverso dell'apparecchio fa, invece, Bernard Heidsieck, poeta di diversa formazione, legato per molti aspetti al *simultaneismo* di Barzun, il quale dal 1959 inizia ad elaborare strutture verbali complesse, sfruttando la tecnica della sovrapposizione delle bande magnetiche, con effetti ritmici e contrappuntistici di grande efficacia. Egli cura con attenzione gli intrecci testuali in *poèmes-partitions* che costituiscono la premessa dell'evento sonoro, evento che si pone come vero e proprio *poema d'azione*. Heidsieck, infatti, cura scrupolosamente il proprio portamento, ricercando con il pubblico un rapporto empatico che serva ad aumentare il senso generale del poema.
[98] L. MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, New York 1947. Cit. in N. ZURBRUGG, *Arte sonora, arte radiofonica e performance post-radio in Australia*, “La Taverna di Auerbach”, n° 9-10, 1990.

significati, una nutritissima schiera di autori. Era passata per le suggestioni onomatopeiche di Aristofane, per il dantesco *Papè Satan*, per il *Canzoniere* di Nicolò De Rossi (1290-1348), per le irridenti atmosfere di François Rabelais (1492-1553) o per la penna melodiosa di Tommaso Moro (1478-1535), per le *Rime* di Luigi Groto (1541-1581), per i richiami ornitologici di Jacques Peletiers (1517-1582) o di Guillaume du Bartas (1544-1590), per alcuni *nonsenses* di Luìs De Gongora (1561-1627), per le composizioni verbo-visive di George Herbert (1593-1633)[99], per i virtuosismi della *poesia alfabetica* di Ludovico Leporeo, per gli artifici di autori come Johann Klaj (1616-1656), Johann Helwig (1609-1658), Sigmund Von Birken (1626-1681),[100] per la *Metametrica* di Juan Caramuel de Lobkowitz (1602-1682), per gli scherzi di Mozart (1756-1791),[101] per lingue inventate[102], come nel *Bourgeois gentilhomme* di Molière (1622-1675), per la *lingua parnassiana* di Manley Hopkins (1844-1889), per girandole di *nonsenses* e per glossolalie, da Lewis Carroll (1832-1898) a Paul Scheerbart (1863-1915), ma, indirettamente, anche per la *filosofia della composizione* di Edgar Allan Poe (1809-1849) che sostiene l'importanza del climax melodico;[103] e poi, lungo il Novecento, il fonetismo faceva presa su Christian Morgenstern (1871-1914),[104] su Kurt Tucholsky (1890-1935),[105] passava per le già citate schiere futur-dada e cubo-futuriste, per la fantasia di un Paul

---

[99] Cfr. D. HIGGINS, *George Herbert's Pattern Poems: In Their Tradition*, West Glover & New York, 1977.

[100] J. KLAJ, J. HELWIG, S. VON BIRKEN, *Arie su una sola lettera*, in "La Taverna di Auerbach", n° 1, 1987.

[101] W. A. MOZART, *Divertissement* (*Kanontext* e *An Josef Stoll*), in "La Taverna di Auerbach", n° 1, 1987.

[102] Per un quadro completo delle lingue immaginarie si veda P. ALBANI e B. BUONARROTI, *Aga Magéra Difùra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 1994.

[103] "Nella costruzione del verso non si dovrebbe mai trascurare la *melodia*; eppure questo è un punto che tutte le nostre prosodie hanno, chissà perché, evitato di toccare". E. A. POE, *Il principio poetico*, in *Tutti i racconti, le poesie e Gordon Pym (racconti del mistero, dell'incubo e del terrore, racconti fantastici e grotteschi, Gordon Pym, poesie complete e saggi sulla poesia)*, Newton Compton, Roma 1992.

[104] *Der Rabe Ralf, Das große Lalula* e altro in *Deutsche Unsinnspoesie* (a cura di K. P. DENCKER), Reclam, Stuttgart 1978..

[105] P*ersisch*, in *Deutsche Unsinnspoesie* (a cura di K. P. DENCKER), cit.

Klee (1879-1940),[106] per la creatività dissacrante di Antonin Artaud (1895-1948), per l'inventiva del James Joyce[107] (1882-1941), specialmente in *Finnegans Wake*, o per certe tessiture di Gertrude Stein (1866-1946), fino all'Oulipo (1960).[108] Ma il fonetismo storico avrebbe cambiato volto di fronte alle tecnologie del secondo Novecento. Da Dufrêne a Henri Chopin, da Arthur Pétronio a Ladislav Novak, avrebbe coinvolto, per strade diverse e con mete diverse, ciascuno con la propria storia sonora, autori come Hans Carl Hartmann,[109] Ernst Jandl,[110] Carlfriedrich Claus, Paul De Vree, gli inglesi Bob Cobbing, Paula Claire (la cui voce viene modellata attraverso l'uso di microprocessori che sono utilizzati anche per spazializzare il suono e per variarne i colori), Neil Mills, l'americano Ernest Robson (responsabile di rigorosi modelli teorici sui sistemi di scrittura delle partiture fonetiche e autore di interessanti esperimenti di *phonetic music*,[111] in collaborazione con Larry Wendt), ma anche artisti visivi come Mimmo Rotella, che propone giochi fonetici fin dalla fine degli anni Quaranta e firma nel 1955 il "Manifesto della Poesia Epistaltica" (dove, auspicando l'inventività sonora al di fuori

---

[106] *Ein Gedichte mit den Reimen* e *Rauch und Degen* (sorta di filastrocca permutazionale), in *Deutsche Unsinnspoesie* (a cura di K. P. DENCKER), cit.

[107] Eugène Jolas fu tra i primi a sottolineare le valenze sonore nell'opera di Joyce: "Joyce used onomatopoeia as a major function of his medium and even lifted the despised pun into the realm of poetry and music. He brought into the flux of his narrative of a day in the lives of certain Dubliners the sonorities of the unconscious: hallucinations, dreams, day-dreams, human and bestial cries. Here compound words mingle with meaningful sound-words in a bewildering foliation, and not even the cadences of the lowest animal forces are neglected". (E. JOLAS, *From Jabberwocky to Lettrism,* in "Transition", n° 1, gennaio 1948, ed. George Duthuit).

[108] Ouvroir de Littérature Potentielle, gruppo fondato a Parigi da François Le Lionnais e Raymond Queneau, composto di letterati e ricercatori scientifici, fra cui Noël Arnaud, André Blavier, Italo Calvino, Harry Mathews, Georges Perec, Jacques Roubaud. Si veda *Oulipo. La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni),* edizione italiana a cura di R. CAMPAGNOLI e Y. HERSANT, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice, Bologna 1985.

[109] *Descarnatio talftlrock* in *Deutsche Unsinnspoesie* (a cura di K. P. DENCKER), cit.

[110] Interessanti per le relazioni tra la dimensione visuale e quella sonora, i volumetti *Laut und Luise*, Reclam, Stuttgart 1979 e *Sprechbasen*, Reclam, Stuttgart 1979.

[111] E. ROBSON & L. WENDT, *Phonetic Music with Electronic Music*, Primary Press & Dustbooks, Parker Ford (PA) & Paradise (CA), 1981.

dei limiti imposti dal lessico corrente, asserisce che tra musica e poesia non esistono differenze) o come Maurizio Nannucci, quando in *Readings* (1967) distrugge le parole del testo scandendo le lettere ad una ad una, e via via fino a maestri dell'articolazione fonematica come il russo Valeri Scherstjanoi o l'olandese Jaap Blonk, come l'australiana Amanda Stewart, l'ungherese Katalin Ladik o la tedesca Isabella Beumer, tutte dotate di straordinarie qualità e tecniche vocali, come il nostro compianto Luigi Pasotelli o Giuliano Zosi (che nella serie dei suoi *Phonos*, agisce sulla con-formazione sonora del fonema, senza trascurare l'elemento mimico e scenico). Questi variegati e tortuosi percorsi estenderanno dirette e indirette influenze sull'organizzazione del sistema di suoni di molta poesia lineare del Novecento; qui l'elenco sarebbe lunghissimo, ma vorrei citare almeno le scritture di due grandissimi poeti quali Emilio Villa,[112] illuminato rinnovatore del linguaggio, e Edoardo Cacciatore, creatore della *poesia pangrammatica*.

Nello spazio fonico la partita viene giocata sulle possibilità combinatorie delle unità linguistiche: "il fonema, la sillaba, il prefisso, la radice, il suffisso per rapporto ai monemi; i gruppi di monemi per rapporto alle frasi e così sempre salendo. Il lavoro di composizione e decomposizione dà luogo a risultati numerosissimi, perché avviene su tutti gli strati che compongono l'entità linguistica".[113]

Forzando i margini delle unità fonetiche i *poeti sonori* arrivano ad articolare frammenti vocali minimi, molecole sonore triturate, porzioni infinitesimali, fino ad un vero e proprio rumorismo di matrice vocale che, automaticamente, chiama il corpo ad assumere un ruolo significante comprimario, riconducendo l'azione, tramite l'ispessimento della sostanza sonora, ad una dimensione

[112] La materialità del linguaggio di Villa, esaltata dal plurilinguismo, apre decisamente alla phoné in gran parte della sua produzione poetica. Si veda, in particolare, *Diciassette variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Origine, Roma 1955.

[113] G. POZZI, *Poesia per gioco*, Il Mulino, Bologna 1984. Nel volume l'autore analizza, tra l'altro, i fondamenti della poesia fonica e ne tratteggia i singoli procedimenti dimostrando che è possibile una strumentazione sonora della lingua assolutamente indipendente dall'organizzazione dei significati.

simultaneistica. I corpi si pongono come risuonatori di sonorità magmatiche: è il caso di alcune opere di Claus, di Ilse e Pierre Garnier, di Brenda Hutchinson, dove il flatus rivela la sua valenza plastica o di alcune pièces di Philip Corner dove il corpo, al contrario, come presenza plastica diventa produttore di vibrazioni. Qui, nel fremito del corpo, nel suo ritmico respirare, la pulsione vitale si fonde alla necessità poietica. Scriveva Huelsenbeck che “la simultaneità rimanda direttamente alla vita ed è vicinissima al problema rumorista. Come la fisica opera una distinzione tra i suoni […] e i rumori, dinanzi ai quali la sua simbolica e la sua capacità d'astrazione si rivelano impotenti perché sono delle concretizzazioni dirette dell'inafferrabile forza vitale, qui avviene una distinzione tra il successivo e il 'simultaneo' che invece sfugge a qualsiasi formula perché è il simbolo più immediato dell'azione. Una poesia simultanea non significa quindi in fin dei conti null'altro che 'Viva la vita'.”[114]

1.20. La classificazione di Higgins.

Nell'ambito della *poesia sonora ante litteram*, Dick Higgins distingue tre tipi fondamentali: composizioni sonore folk, composizioni onomatopeiche e mimetiche, composizioni *nonsense*[115]. Egli riconduce al primo tipo alcune espressioni del patrimonio folklorico come gli *Horse Songs* degli indiani Navajos, alcuni canti mongoli o negro-americani, nonché il canto *skat*, ampiamente diffuso in area jazzistica; al secondo esempi classici, come il *brekekekex* delle rane aristofaniane; al terzo la poesia del *nonsense* di cui Edward Lear, Lewis Carroll e Christian Morgenstern ci hanno fornito gustosissimi esempi. Per quanto concerne la ricerca novecentesca, Higgins individua un primo tipo a cui riferisce le opere che utilizzano testi basati su lingue artificiali e inesistenti, come la *zaum*; una seconda classe che comprende opere che nella tessitura testuale intrecciano l'aspetto semantico al *nonsense*, facendo spesso riferimento a tecniche collagistiche; una terza classe che è rappresentata dai “phatic poems”, dove il testo è subordinato al senso dell'intonazione, alla vocalità, così da subordinare i valori semantici

---

[114] R. HUELSENBECK, *En avant dada*, Hannover 1920 [tr. it. Torino 1989].
[115] D. HIGGINS, *Horizons*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984.

ad una comunicazione sul piano emozionale, come in *Pour en finir avec le jugement de Dieu* di Antonin Artaud;[116] un quarto ambito, che ha caratterizzato in modo particolare le ricerche in Europa ed in America negli anni Sessanta/Settanta, è quello che utilizza la registrazione come mezzo di "scrittura" immediata, dove, cioè la composizione si avvale della presa diretta e, talvolta, di schemi semplificati di notazione. Rientrano in questo gruppo i lavori di poeti come Bengt Emil Johnson, Stan Hanson o come il già più volte ricordato Chopin. Il fatto che non venga utilizzata una partitura non sminuisce affatto il valore dei risultati. Anche in ambito musicale possiamo citare numerosissimi esempi di composizioni direttamente "lavorate" su nastro. Basti ricordare *Visage* (1961) di Luciano Berio, di cui non esiste partitura, né ai fini compositivi, né esecutivi, dove, attraverso la sovrapposizione di cinque *textures* iterative principali (e di più *microtextures* subordinate) la voce straordinaria di Cathy Berberian è direttamente posta in relazione con suoni elettronici.[117] Nel quinto e ultimo ambito vengono classificate le opere costruite su sistemi di notazione, come quelle di molti poeti lettristi, di Ludwig Harig (*Das Fussballspiel Ein Stereophonisches Bőrspiel*, 1967), di numerosi poeti concreti, quando c'è fusione tra le strutture verbo-visuali e sonore, come per Jandl, Franz Mon, Lily Greenham.[118]

1.21. Mixed ed inter-medium. L'integrazione dei linguaggi.

Uno dei passaggi fondamentali della ricerca artistica novecentesca è senza dubbio la sostanziale integrazione dei linguaggi. Higgins ha ben evidenziato tale traguardo, mettendo in rilievo la differenza tra

[116] "Here Artaud uses more or less conventional words, but they are, as I have suggested, essentially allusions - or perhaps illusions, since so few can be understood anyway. Instead Artaud's emphasis is on high sighing, breathing, wheezing, chanting, exclaiming, exploding, howling, whispering, and avoiding". D. HIGGINS, op. cit.

[117] Per l'analisi di *Visage* si veda l'accurato studio di F. MENEZES, *Un essai sur la composition verbale électronique* Visage *de Luciano Berio*, Quaderni di "Musica/Realtà", Modena 1993. L'analisi strutturale dell'opera è arricchita da una trascrizione che rappresenta con una certa efficacia le interrelazioni tra il piano fonologico e quello dei suoni elettronici.

[118] Si veda a questo proposito E. WILLIAMS, *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, New York 1967.

mixed-medium, riferendosi ad un oggetto artistico in cui il fruitore è in grado di distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.), e *intermedium*, termine (mutuato da Samuel Taylor Coleridge) riferito esclusivamente ad un'opera in cui l'integrazione viene completamente attuata.[119]

I diversi elementi si fondono in un unicum che non permette letture differenziate; così, per esempio, una lettura drammatica con sottofondo musicale non è altro che un mélange di elementi distinti: testo, recitazione, musica, dove la musica sostiene la recitazione dell'attore e l'attore interpreta un testo; mentre una poesia sonora è costituita da un oggetto artistico dove testo, voce, suono sono in stretta fusione, tanto che il suono è direttamente determinato dal testo, attraverso la voce, e non si pone come commento del testo o come sostegno della voce che propone il testo.

Negli anni Sessanta, le implicazioni teoriche dei concetti di *intermedium, intercodice, interlinguaggio* moltiplicheranno i percorsi di ricerca, sia relativamente alle tecniche che alle poetiche. Le attività artistiche sfumano l'una nell'altra e si concentrano in zone-limite che favoriscono nuove tipologie linguistiche ed espressive.

Per settori di sperimentazione che già applicavano sul piano tecnico principi di taglio intermediale, pur non possedendone una chiara coscienza sul piano teorico, fu occasione di apertura di nuove ed insospettate prospettive di sviluppo: all'idea di *categoria* veniva sostituita quella di *continuità*, non trascurando le esperienze storiche dell'avanguardia e, nello stesso tempo, considerando attentamente la lezione di chi, come John Cage, aveva integrato fin dai primi anni Cinquanta il proprio lavoro con alcuni aspetti della tradizione futur-dada.

In Italia, i poeti Adriano Spatola[120] e Arrigo Lora Totino[121] sono tra i primi a registrare criticamente i sintomi di questa situazione

---

[119] Cfr. D. HIGGINS, op. cit. Il capitolo "Intermedia" riprende il saggio pubblicato in "Something Else Newsletter", vol.1, n° 1, New York, 1966.

[120] A. SPATOLA, *Verso…*, cit.

[121] Verso la metà degli anni Sessanta, Spatola e Lora Totino, entrambi residenti a Torino, avevano frequenti contatti. Con l'architetto Leonardo Mosso prospettarono l'idea di una *Maison Poétique* "ove tutte le arti potessero trovare una propria

concentrando le loro riflessioni nell'area della *poesia sonora* e della *poesia concreta*.[122]
Sul fronte "visivo" Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti[123] fanno altrettanto in area fiorentina; mentre la *scrittura visuale* fiorisce a Genova, con Anna e Martino Oberto, Ugo Carrega e Corrado D'Ottavi, a Roma, con Mario Diacono ed Emilio Villa (che nei primi anni Cinquanta aveva lavorato al "Museu de Arte" di São Paulo ed aveva avuto contatti diretti con il gruppo "Noigandres"), a Napoli, con Stelio Maria Martini e Luciano Caruso.
In altri settori, dalla musica al teatro, queste nuove indicazioni segneranno in maniera sempre più evidente la frattura con gli ambienti artistici conservatori e sosterranno una rinnovata attenzione verso gli "ismi" storici, sia sul piano interpretativo che creativo.
Un esempio interessante è costituito dall'attività del "Gruppo Altro" che fin dal 1970 proporrà ri-visitazioni e ri-letture (ma sceglierà anche di ri-appropriarsi) di esperienze dell'avanguardia primonovecentesca (da Schwitters, a Chlebnikov, a Roussel, ecc.) tracciando una linea teorica e pratica sulle possibilità di sviluppo di una comunicazione complessa e ambigua che, pur proponendo un allargamento sul piano dell'informazione, potesse sottrarsi ai condizionamenti dei mass media.
Il gruppo si esprimeva in questi termini: "Le proposizioni avanzate per una sperimentazione di forme di comunicazione complessa e ambigua si basano su possibilità emergenti da letture diversificate e variate, utilizzando più meccanismi di informazione, provenienti da punti diversi e sovrapposti con ritmi propri, interferendo costantemente nella loro logica d'esistenza, scomponendoli e ricomponendoli secondo leggi rigorosamente arbitrarie. La carica

---

collocazione, ma non tanto separate fra di loro, bensì concatenate l'una all'altra". A. LORA TOTINO, *Le carte del gioco, per l'appunto*, in S. DE ALEXANDRIS e A. LORA TOTINO, *Le carte del gioco*, Martano, Torino 2001.

[122] Per la poesia concreta si veda almeno A. LORA TOTINO (a cura di), *Poesia concreta*, Sometti, Mantova 2002, contenente un'antologia di testi poetici, alcuni testi teorici fondamentali, tra i quali il *Piano-pilota per la poesia concreta (1953-1958)* di A. e H. De Campos e D. Pignatari e una bibliografia specifica.

[123] L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968.

d'ambiguità così ottenuta non riguarda solo la forma del messaggio, ma soprattutto l'uso dei significati, dei simboli e dei materiali logici scomposti e frantumati fino a perdere la loro identità e la loro specificità di codice. E proprio sulla dissoluzione dei codici settoriali si appunta la ricerca fino ad arrivare a quell'idea di intercodice, ragione del lavoro del gruppo”.[124]

[124] GRUPPO ALTRO, *Altro. Dieci anni di lavoro intercodice*, Edizioni Kappa, Roma s.d., prob. 1981. Il gruppo precisava il senso di un lavoro collettivo che presupponesse la nozione di intercodice: "*Lavoro intercodice* non significa semplicemente sovrapposizione e giustapposizione degli interventi (sia pure di gruppo) nei vari codici. Di norma, quando i codici si sovrappongono, accade che si elidano o lottino per prevalere: ma non perdono specificità. Invece, lavorando intercodice, la specificità deve andare perduta e i singoli codici devono finire per distruggersi in quanto linguaggi isolati, smontando l'illusione della loro autonomia e avvicinandosi sempre più al reale funzionamento della mente. Infatti la mente funziona 'intercodice' fin dalla nascita e l'isolamento dei singoli specifici è un'operazione artificiale". Hanno fatto parte, a vario titolo, del “Gruppo Altro”, o hanno collaborato con esso, numerosi artisti, tra i quali Alberto Bardi, Luciana Bergamini, Mario Bizzarri, Luigi Ceccarelli, Aldo Clementi, Lucia Latour, Luciano Martinis, Romano Martinis, Bruno Magno, Renato Pedio, Achille Perilli, Enrico Pulsoni, Lucilla Salimei, Gianni Trozzi ed altri.